Le conte de fées en Europe à la fin du XIXème siècle : Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle

Nathalie Chatelain

▶ **To cite this version:**

Nathalie Chatelain. Le conte de fées en Europe à la fin du XIXème siècle : Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle. Littératures. Université Nancy 2, 2005. Français. NNT : 2005NAN21005 . tel-01776199

HAL Id: tel-01776199
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776199

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Le Conte de fées en Europe à la fin du XIXème siècle.

Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle.

Thèse pour l'obtention du doctorat nouveau régime

Lettres Modernes

(Littérature comparée)

Ecole doctorale Langage-Temps-Société

Nathalie CHATELAIN

Sous la direction de Mme le Professeur

Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS

Jury constitué de :

-Monsieur Guy Ducrey, Professeur à l'Université Marc Bloch, Strasbourg.

-Monsieur Alain Montandon, Professeur à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, membre de l'Institut Universitaire de France.

-Madame Marie-France Rouart, Professeur à l'Université Nancy 2.

-Madame Françoise Susini-Anastopoulos, professeur à l'Université Nancy 2.

tome 1

U.F.R. de Lettres

UNIVERSITE DE NANCY 2

2005

REMERCIEMENTS

Cette aventure a commencé l'année de ma Licence, lorsqu'au hasard des choix de travaux dirigés je rencontrai Mme Susini-Anastopoulos et la littérature décadente. Une double rencontre qui a positivement marqué mon cursus universitaire.

Je tenais donc à remercier Mme le Professeur Françoise Susini-Anastopoulos pour ces années de soutien, pour ses précieux conseils, et pour sa manière très simple de toujours trouver les mots d'encouragement qui ne manquaient pas de raviver ma motivation lorsque les difficultés relatives au statut d'étudiant prenaient le pas sur le plaisir que je prenais à effectuer ce travail.

Je souhaitais également remercier ma famille, ma mère et mon frère, et mes amis qui m'ont infailliblement soutenue dans cette entreprise et qui m'ont aidée chacun à leur manière.

Enfin, je désire remercier tout particulièrement celui en qui j'ai pu puiser toute la force dont j'avais besoin pour arriver au terme de ce travail tout en menant une vie active, Sébastien, dans le regard duquel j'ai pu rechercher à chaque fois que le besoin s'en faisait ressentir, le courage de ne pas abandonner, et la foi dans l'ouvrage entrepris. C'est à lui que je dédie ces heures de travail, de joies, de souffrances et de sacrifices qu'il a partagées, immuable, confiant et aimant.

INTRODUCTION

Tout ce qu'on imagine est réel.[1]

Il était une fois... expression consacrée qui, à force d'utilisations, a perdu au fil des siècles toute son autorité. Pourtant cette étude ne saurait s'ouvrir sur d'autres mots. Il était une fois, donc, une bibliothèque aux allures confinées de boudoir capitonné d'un pourpre à peine visible, car dissimulé derrière une multitude de livres poussiéreux. S'échappant des pages jaunies, fées et génies agonisants jonchent les rayonnages. C'est la porte de cette bibliothèque qu'il s'agit de pousser au seuil de ce travail, et telle Alice chutant au pays des merveilles, l'on est aussitôt transporté à la fin du XIXème siècle au pays des chimères. L'étude d'une toile de Gustave Moreau, peintre des plus représentatifs de cette période, intitulée justement *Les Chimères*, symbolise à merveille cette chute dans un monde autre :

> Si l'on fait l'effort d'entrer dans cette toile, comme l'on entre à la loupe dans une gravure, que de beautés, que de figures vous emportent vers le rêve ! Chacun des êtres ambigus ou monstrueux semble murmurer au visiteur des paroles que la Chimère crie au saint Antoine de Flaubert : « Moi, je suis légère et joyeuse ! Je découvre aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines. Je leur verse à l'âme les éternelles démences, projets de bonheur, plans d'avenir, rêve de gloire, et les serments d'amour et les résolutions vertueuses. Je pousse aux périlleux voyages et aux grandes entreprises... Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inéprouvés. »[2]

Quelles qu'elles soient, ces chimères semblent la promesse d'ailleurs et de nouveautés, et un parcours au hasard des textes du XIXème siècle finissant tend à montrer que bon nombre de poètes y ont été sensibles. Ainsi, qu'il s'agisse de contes, de poèmes ou de romans, la littérature européenne « fin-de-siècle » est envahie par les personnages imaginaires, et plus particulièrement par les fées. Mais avant de se

---

[1] A. France, « Dialogues sur les contes de fées », *in Le Livre de mon ami*, Paris, Calman-Lévy, 1885, p. 268.
[2] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, l'art fin de siècle*, Paris, Perrin, 1969, p. 19.

lancer à la poursuite du lapin blanc, il paraît nécessaire de s'arrêter quelques instants sur cette notion de « fin-de-siècle ».

Expression d'un climat, ensemble de manifestations communes ou assimilées plus que mouvement ou école, cette appellation semble englober toutes les réalités d'une période qu'il est aussi difficile d'enfermer dans une délimitation temporelle que dans une définition rigide. Dans une étude sur les *Ecrivains de l'avant-siècle*, Hubert Juin[3] évoque l'image d'un « mélange singulier qui fait pousser des fleurs splendides sur le plus immonde des fumiers ». Et c'est bien dans ce sens qu'il faut se représenter cette période. Certes, considérer l'Europe d'alors comme un « immonde fumier » n'est guère réjouissant, mais il faut d'emblée intégrer les prodromes d'un état d'esprit particulier empreint d'un pessimisme exacerbé, d'une appréhension mêlée à l'excitation de voir paraître les cavaliers de l'Apocalypse à chaque coin de rue. « Comme on meurt bien ici ! », constate Guy Ducrey à la lecture des romans qu'il réunit dans *Romans fin-de-siècle*[4], « Tournez les pages et regardez-les mourir (...) Comme ils savent mourir ! Peut-être ne savent-ils que cela : mourir encore mourir toujours. Mourir en beauté. C'est la fin du siècle ! Bientôt 1900 ! Il faut mourir ! ». Dès lors, une question se dessine, meurt-on autant et de la même manière sous une plume française, britannique ou encore germanique?

En France, il est un mouvement, ou, en tout cas, un ensemble de manifestations littéraires ou artistiques, qui correspond à cet esprit de fin de siècle, c'est la décadence. Pour situer brièvement ce en quoi elle consiste, José Santos, qui s'est intéressé, notamment, à *l'Art du récit court chez Jean Lorrain*[5], déclare que:

> La meilleure définition de ce qu'est la Décadence c'est (...) un ennui, un dégoût irrémédiable de la vie, un pessimisme rédhibitoire (...) ainsi que la recherche, soit par l'art, soit grâce aux paradis artificiels, d'une évasion hors de la boue du quotidien, de la niaiserie généralisée.

« On cherchera, semble poursuivre Jean Pierrot[6], à fuir l'ennui et la banalité de l'existence quotidienne en raffinant le plus possible la sensation. » Par ailleurs,

---

[3] H. Juin, *Ecrivains de l'avant-siècle*, Paris, Seghers, « L'Archipel », 1972, p. 13.
[4] G. Ducrey, introduction aux *Romans Fin-de-Siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p. III.
[5] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995, p. 21.
[6] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, P.U.F., 1977, p. 19.

dans un article paru dans *Lettres Actuelles*[7], S. Thorel- Cailleteau constate que l'artiste fin-de-siècle considère la littérature comme essoufflée et sclérosée. Le fait est qu'assoiffé de lecture, le décadent souffre de sa trop grande érudition, car sa connaissance livresque l'amène au sentiment que tout a déjà été écrit, que plus rien ne peut être créé. En un mot, il se sent impuissant :

> Nous sommes soumis aux fantômes de l'hérédité ou de l'extrême littérature. Car notre volonté ne sait plus s'appliquer aux choses extérieures, ni projeter les êtres qui naissent en nous. Les poètes regardent passer l'action, et la regrettent,- mais ils n'agissent pas.[8]

En d'autres termes, ces artistes ont l'intime conviction d'être arrivés trop tard, dans un monde où tout a été écrit, créé, dans un monde gouverné par le progrès, dont la rapidité leur donne le vertige et les terrorise. Bref, dans un monde qui ne leur convient pas. C'est là une génération du crépuscule, nourrie des écrits de Baudelaire, l'idole incontestée. En effet, il n'est pas possible d'évoquer la décadence sans citer ce dernier et sa métaphore du soleil couchant qui se fait théorie littéraire et promesse de pages noircies par des plumes certes agonisantes, mais sublimées par cette agonie même, en ce qu'elle est porteuse de visions et d'inspirations nouvelles :

> Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles, ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.[9]

Enfin, la trivialité, chantée par le naturalisme qui vit alors ses heures de gloire, achève d'écœurer ces poètes assoiffés d'ailleurs poétiques et merveilleux. Ce dernier phénomène trouve à s'illustrer dans de forts nombreux écrits de l'époque, à l'image d'un conte de Catulle Mendès intitulé *le Soir d'une fleur*[10]. Après un défilé à

---

[7] S. Thorel- Cailleteau, « L'Epiphanie de l'oxymore », *in Lettres actuelles*, n°4, jan-fév., 1995.
[8] M. Schwob, « La Perversité », *in Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1960, p. 140.
[9] Ch. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *in L'Art Romantique*, ch. XIX, Paris, G.F. Flammarion, 1968, p. 176.
[10] Catulle Mendès, *Le Soir d'une fleur, in Les Oiseaux bleus*, Paris, Séguier, « Bibliothèque Décadente », 1993, p. 25.

Paris, une petite fille pauvre ramasse une fleur tombée à terre. Elle est accompagnée de ses parents, deux ivrognes violents et vulgaires. Grâce à cette fleur et aux rêves qu'elle lui inspire, l'enfant va s'évader un instant de cette vile réalité [11]:

> Bientôt, elle rentrerait dans un bouge puant, obscur (...) mais qu'importe, elle aurait eu, la petite misérable, l'illusion, un instant, d'être heureuse comme tant de magnifiques dames.[12]

La force de cette fleur sacralisée par l'imagination, luttant contre la boue et la pauvreté, c'est la force du symbolisme s'élevant contre le naturalisme.

En 1884, un personnage vient incarner le décadent. Sous la plume de J.K. Huysmans[13], Jean Floressas des Esseintes se retire dans sa thébaïde. Par sa vie d'ermite esthète, traquant le naturel dans ses moindres détails, s'efforçant de tout transfigurer par l'art, il symbolise les désirs des artistes décadents[14] ou assimilés.

Il faut s'arrêter un instant sur ce terme « assimilés », car nombreux sont les auteurs qui partageaient ce génie complexe et tourmenté qui donna vie à des personnages soumis aux volontés d'une songerie joueuse et cruelle, les amenant invariablement à rêver leur vie plutôt qu'à la vivre, sans pourtant se revendiquer clairement décadents. Ainsi, sans jamais arborer cette étiquette, leurs œuvres en possèderont quelques reflets plus ou moins distincts selon l'angle sous lequel elles sont étudiées. C'est le cas, par exemple, de Guy de Maupassant, conteur qui ne s'est jamais targué d'une quelconque appartenance à un mouvement décadent, mais qui, pourtant, se présente aux yeux de Marie-Claire Bancquart comme « un de ces artistes nerveux, compliqués et sans illusion que voit se multiplier l'époque décadente ».[15] Rémy de Gourmont, quant à lui, produit des personnages pris au piège de leur rêverie, tel cet homme refusant de céder à son amour de manière à ne pas connaître les affres de la déception, et donc bien décidé à rester , comme l'indique le titre du conte, *Sur le seuil* :

---

[11] Il existe dans cette histoire des réminiscences de *La Petite Marchande d'allumettes*, conte d'Andersen qui célébrait lui aussi l'intensité du bonheur procuré par l'illusion.
[12] C. Mendès, *Le Soir d'une fleur*, *ibid.*, p. 33.
[13] J.K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Folio, « Classique », 1977.
[14] Concernant le mouvement décadent en France, se reporter par exemple à l'étude de Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
[15] M.C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard, 1976, p. 36.

Franchir le seuil ? et après ? Ce palais était peut-être un palais comme tous les palais, mais le palais de mes songes était unique et tel qu'on n'en verra plus jamais d'autres.[16]

De même, c'est encore cette relation à l'irréel qui associe C. Mendès à cette génération, lorsqu'il prend soin de réécrire la fin de *La Belle au bois dormant*, conte qui devient *La Belle au bois rêvant*[17]. Cette nouvelle version corrige celle de Perrault qui ne serait qu'en partie exacte ! Mendès est en accord avec le début du conte mais prétend que, dès le réveil de la princesse, ce « bon Perrault »[18] aurait fabulé et trompé des générations de lecteurs : « rien n'est plus faux que la fin du conte », s'insurge Mendès qui s'empresse de rétablir la « vérité ». Lorsque le prince la demande en mariage et lui fait entrevoir l'avenir qu'il lui propose, la jeune fille prend un moment de réflexion, puis déclare au prince : « je dors depuis un siècle, c'est vrai, mais depuis un siècle je rêve. Je suis reine aussi dans mes songes, et de quel divin royaume ! (...) Pour ce qui est de l'amour, croyez bien qu'il ne me fait pas défaut ; car je suis adorée par un époux plus beau que tous les princes du monde et fidèle depuis cent ans. Tout bien considéré, monseigneur, je crois que je ne gagnerais rien à sortir de mon enchantement. » Et pour mettre un terme à la conversation, elle lui assène un « Je vous prie de me laisser dormir. »[19]

Cette mélancolie qui mène à rejeter le réel tout en louant les voies de l'imagination est l'exemple le plus remarquable dans le cadre de cette étude pour établir un lien entre les conteurs et les ranger sous un même drapeau, même si ce dernier n'est pas toujours revendiqué.

Ainsi, les muses décadentes semblent inspirer bon nombre d'auteurs en France. Et, peu farouches, elles ne résistent pas à la tentation de séduire un autre peuple, tout proche du peuple français : les Belges francophones.

---

[16] R. de Gourmont, *Histoires magiques*, Toulouse, Ombre, « Petite Bibliothèque », 1994, p. 53.
[17] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 52.
[18] Syntagme qui connaît plusieurs occurrences en cette fin de siècle en France. Perrault représentant le père en matière de contes de fées, il se pose en cible idéale pour les conteurs avides de perversions. Par cette simple expression il est déchu de son titre de maître du genre pour être relégué au rang de vieillard sénile. Les textes où les différentes occurrences ont été relevées sont : C. Mendès, *ibid.*, p. 52 ; P. Arène, *Les Ogresses*, paris, Charpentier, 1981, p. 9 ; E. Bergerat, *Contes de Caliban*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 206 ; J.K. Huysmans, *Là-bas*, GF Flammarion, 1975, p. 176.
[19] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 59.

Pour resituer en quelques mots le contexte historique de ce pays, rappelons que la Belgique a subi de nombreuses dominations : successivement soumise aux volontés espagnoles, annexée par le traité d'Utrecht à la maison d'Autriche, réunie en 1795 à la France puis accouplée à la Hollande sur l'ordre du traité de Vienne, elle constitue enfin un royaume libre en 1830. En 1865, c'est l'avènement de Léopold , un homme d'affaires qui saura stabiliser le pays et le rendre prospère. [20] Sur le plan littéraire, l'histoire d'un pays malmené durant des siècles se traduit par une production littéraire relativement pauvre. En 1868, Hippolyte Taine écrivait « aujourd'hui, leur littérature est presque nulle. »[21] Albert Heumann qui s'appliqua en 1913 à étudier *le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, acquiesce, mais objecte à Taine que ce fait n'a rien d'une fatalité et qu'il devient caduque dés 1880, où un important mouvement littéraire se développe.[22] En effet, à cette date, toute une génération de jeunes hommes élevés dans un pays prospère va être à l'origine d'un mouvement littéraire qui se veut avant tout révolutionnaire :

> L'attaque fut soudaine. Un adolescent de vingt ans, au masque intelligent et audacieux, Max Waller, poète et conteur, fonde une revue, *La Jeune Belgique*, groupe autour de lui un bataillon de volontaires intrépides parmi lesquels Albert Giraud, Iwan Gilkin, Valère Gille, se rue à l'assaut des idées bourgeoises et fanées dont quelques pédants s'enorgueillissaient et plante sur leurs débris le drapeau de l'Art libre et de la pensée fière.[23]

Cette revue incite d'autres entreprises, ainsi *L'Art Moderne*, *La Société Nouvelle*, ou encore *La Basoche*, voient le jour, véhiculant toute l'énergie créatrice d'une jeunesse trop longtemps privée des plaisirs de l'Art.

Paris encourage cette littérature naissante, les artistes français n'hésitent pas à aller à la rencontre de leurs homologues belges qui présentent dans leur évolution une courbe morale proche de la leur, passant de farouches désespérés à de fervents idéalistes.[24] Enfin, ces jeunes auteurs ne laisseront pas d'être séduits par l'ensemble des manifestations fin-de-siècle, dont la décadence.[25]

---

[20] A. Heumann, *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Paris, Mercure de France, 1913, pp. 47-48.
[21] H. Taine cité par A. Heumann, *ibid.*, p. 45.
[22] On peut également se reporter à l'ouvrage de D. Horrent, *Ecrivains belges d'aujourd'hui*, Bruxelles, Lacomblez, 1904.
[23] *Ibid.*, p. 52.
[24] *Ibid.*, p. 269.
[25] Sur les relations franco-belges, on peut se reporter aux actes du colloque *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguïtés*, M. Quaghebeur et N. Savy, Bruxelles, Labor, 1997 ; ou pour un

Si ce mouvement joue avec les frontières esthétiques, s'amusant ainsi à l'amalgame générique, comme on aura l'occasion de le constater plus tard, il ne fait plus de cas des frontières géographiques, et le Spleen baudelairien n'attend pas l'ouverture du Channel pour visiter les âmes britanniques, comme Albert J. Farmer le constate dans son étude sur le *Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre* :

> Dans le dernier quart du XIXème siècle, (...) l'Angleterre traverse une période d'inquiétude et de découragement. Le doute se glisse dans les esprits, et la tristesse dans les cœurs.[26]

C'est dans ce climat crépusculaire que trouve à s'épanouir le mouvement esthétique, également nommé « décadent » par ses détracteurs, certainement pour insister sur les racines étrangères de ce mal importé de France. Nombreux sont les auteurs que séduit cet entendement désabusé et idéaliste, inerte et écorché vif à la fois et, de fait, nombreuses sont les œuvres qui peuvent revendiquer une paternité décadente :

> L'état d'esprit auquel la décadence répond est assez étendu pour que son champ d'action ne cesse, pendant les premières années des « Nineties », de s'élargir. Peu d'écrivains échappent totalement à son emprise (...) Même ceux qui se tiennent à l'écart et qui condamnent sans ambages la « décadence » en subissent la contagion.[27]

Ainsi, des écrivains comme Crackanthorpe, Dowson, Ella d'Arcy, George Egerton, Kipling ou Wells ne restent pas insensibles au raffinement et à la soif d'expérimentation propres à la décadence.

Certes, les influences sont essentiellement françaises, mais la décadence se découvre des racines en Angleterre. Ainsi, ses adeptes ont pour maîtres Keats, Ruskin, les préraphaélites. Puis, s'affirmant « détachés de la vie médiocre, indifférents à la réalité vulgaire, leur domaine est celui de l'art et, dilettantes avoués, ils entendent se consacrer à la recherche des jouissances rares, des voluptés

---

témoignage contemporain à l'ouvrage de E. Gilbert, *Les Lettres françaises dans la Belgique d'aujourd'hui*, Paris, Sansot, 1906.

[26] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, p. 3. Voir également W. Hamilton, *The Aesthetic Movement*, Beeves and Turner, 1882 ; H. Jackson, *The Eighteen-Nineties*, Grant Richards, 1913 ; E.T. Raymond, *Portraits of the Nineties*, Fisher Unwin, 1921 ; et I. Fletcher, *Decadence and the 1890s*, Londres, Arnold, 1979.

[27] *Ibid.*, p. 381.

exquises »[28], et ils trouveront en Wilde le représentant idéal de leur croisade esthétique. En effet, c'est à ce dernier que nous devons ce qui aurait pu être une des plus belles prières adressée à Morphée, dieu des songes, digne du plus fervent Cherubin luttant contre les forces du réel :

> Que nous serons heureux quand enfin l'on ne croira plus l'évidence et que la vérité gémira parmi ses chaînes et que la légende reviendra sur la terre ! Alors tout l'aspect du monde changera sous nos yeux stupéfaits. Le phénix s'envolera de son nid de flammes à travers les airs, nous caresserons les basilics et, dans nos écuries, l'hippogriffe frappera le sol de ses sabots d'or, et au-dessus de nos têtes planera l'Oiseau Bleu, chantant des choses merveilleuses et impossibles, des choses qui sont délicieuses et n'arrivent jamais, des choses qui n'existent pas et qui devraient exister.[29]

On est bien loin dans ces lignes des rigidités imposées par l'ère victorienne, des tracas matériels consécutifs à la crise économique que connaît l'Angleterre dés 1875, et c'est bien là une des forces du mensonge revendiqué par Wilde. Par ailleurs, c'est justement cette notion de crise qui va nous ramener sur le continent européen, entre l'Allemagne et la Hongrie, en Autriche et plus précisément dans les cafés de Vienne.

En effet, cette situation crépusculaire d'un monde qui s'éteint, annonçant une aurore nouvelle, trouve une illustration des plus heureuses dans cette Autriche, nouvellement séparée des états allemands. Le sentiment de déclin, renforcé par cette fin de siècle et les inquiétudes qui lui sont liées, n'est contrebalancé que par la volonté de créer une culture nouvelle, propre à l'Autriche, et à elle seule.

Ainsi, dans un café viennois, quelques jeunes lettrés qu'on nommera rapidement la « Jung Wien » se réunissent et donnent naissance à une littérature nouvelle[30]. On y retrouvera inéluctablement l'exploitation du mythe de la fin du monde, mais teintée d'un optimisme qui n'apparaît pas chez leurs homologues français ou anglais. Un mélange prometteur fait « d'enthousiasme et de

---

[28] *Ibid.*, p. 3.

[29] O. Wilde, « Le Déclin du Mensonge », *Intentions*, traduction en Français de Dominique Jean, *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1996, pp. 803-804.

[30] Consulter à ce sujet l'étude de Laurence Creton, *Horizons crépusculaires. Aspects de la modernité dans le roman autrichien et français fin-de-siècle, 1870-1930*, Paris, Kimé, « Détours Littéraires », 1999 ; ou l'ouvrage de J. Clair, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Editions du centre Georges Pompidou, 1986.

catastrophisme »[31] qui donnera naissance à des œuvres remarquables et qui inspirera à Hermann Broch l'expression qui sert encore aujourd'hui à désigner cette période, « la joyeuse apocalypse ». Voilà donc un exemple notable de ces rayons obliques du couchant évoqués par Baudelaire, car les « caractéristiques » décadentes sont présentes dans cette jeunesse du déclin qui recherche une issue dans l'Art, mais elles sont ici teintées d'une couleur qui n'existe pas sur les autres palettes européennes, à savoir l'optimisme. Toutefois, il s'agit d'un optimisme fin-de-siècle, c'est-à-dire un optimisme en demi-teinte...

Cependant, même si elle cherche à se créer une identité propre, la littérature autrichienne de la fin du XIXème siècle ne peut être étudiée indépendamment de la littérature allemande. C'est pourquoi les auteurs issus de ces deux siamois fraîchement séparés, peuvent être regroupés sous le chapeau « littérature germanique ».

L'état d'esprit fin-de-siècle s'y épanouit également. Là, le pessimisme ambiant constaté en France et en Angleterre est tout aussi présent, mais moins irrémédiable, moins incurable ! Certes Schopenhauer, grand pilier du pessimisme fin de siècle s'il en, est allemand. Mais c'est en France qu'il trouva le meilleur écho à sa philosophie.[32] En outre, on peut lire dans un article consacré à Baudelaire, que « Schopenhauer est plus aimé et plus lu en France qu'en Allemagne »[33]

Concernant le rejet du Naturalisme, acte qui comme le pessimisme apparaît comme une manifestation de la décadence, c'est chez Stefan George qu'il se fait le plus présent :

---

[31] J.L. Bandet, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, P.U.F., 1997, p. 277.

[32] Sur l'influence de Schopenhauer en France, on peut lire A. Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927 ; F. Carette-Drencourt, *Schopenhauer et les grands courants littéraires français de la fin du XIXème siècle*, Thèse de doctorat soutenue à Paris IV, 1995 ; R.P. Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979 ; R.P. Droit, *Présences de Schopenhauer*, Paris, Grasset, 1989 ; et pour une étude sur la philosophie de Schopenhauer, C. Mosset, *L'Esthétique de Schopenhauer*, PUF, « Quatridge », 1989, D. Raymond, *Schopenhauer*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1979 ; et bien sûr L'ouvrage de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, « Quatridge », 2004.

[33] R. Kopp, « Baudelaire : une espèce de Wagner sans Musique », *in Magazine littéraire*, hors-série n°3, 2003, p. 31.

En 1892 (...) commence la publication des *Bläter fur die Kunst*, qui doivent diffuser la nouvelle esthétique de refus du Naturalisme, de recherche d'un art hiératique, exclusivement voué à l'édification et à la contemplation de la beauté.[34]

Enfin, la génération fin-de-siècle s'affirme aussi dans les attaques de ses détracteurs, et c'est à Max Nordau, un philosophe Allemand, qu'il revient d'avoir établi le diagnostic le plus acide de la décadence renommée pour l'occasion « dégénérescence ».[35]

Le domaine germanique est donc bien soumis à cet état d'esprit bien particulier appelé fin-de-siècle, et, n'en déplaise à Max Nordau, il va contribuer à faire progresser cette « dégénérescence » au cœur du continent européen. En effet, par le jeu des affinités et des relations internationales, l'Allemagne va contribuer à la voir s'exporter au Danemark.

C'est principalement Hans Christian Andersen qui semble touché par cet état d'esprit, et ce, très tôt dans le siècle. Aussi, sa place dans la période concernée est des plus ambiguës : en effet, par sa personnalité et les idées qu'il développe dans ses contes de fées, il pourrait se rattacher à la génération décadente, mais il publie ses *Contes pour enfants* dès 1835, date bien trop précoce pour parler de fin-de-siècle. Par ailleurs, de par son rôle remarquable et incontestable dans l'histoire du conte de fées littéraire, il sera considéré par les conteurs fin-de-siècle comme une figure fondatrice du genre, et ce, malgré le peu d'écart qui existe entre eux, et sera, au même titre que Charles Perrault, parfois pris pour cible dans leur démarche de sacrifice des pères.

Toutefois, ce que l'on constate en premier lieu, et qui contribue à lui réserver une place de choix dans une étude sur le conte de fées décadent, c'est son intérêt, qui confine à l'admiration, pour les romantiques allemands, et l'on doit rechercher les racines des contes d'Andersen dans les productions de Brentano, d'Arnim et surtout de Hoffmann comme le constate Paul V. Rubow :

---

[34] J.L. Bandet, *Histoire de la littérature allemande, op.cit.*, p. 274.

[35] Max Nordau, *Dégénérescence*, traduit par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1895. Pour Nordau, les manifestations décadentes relèvent de la psychiatrie, c'est en tout cas ce qu'il se propose de démontrer dans son ouvrage et il semble que ce soit une hypothèse partagée en Europe puisqu'on retrouve un texte d'E. Laurent qui traite de *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897.

Avec le romantisme allemand, qui est encore le précurseur du mouvement romantique au Danemark, le culte [du conte] atteint son apogée. Des poètes danois et allemands comme Tieck, Brentano, Arnim, Hauff, Hoffmann, Oehlenschläger, Ingemann, ne se contentaient pas d'introduire l'esprit et le sujet du conte dans leurs drames, ils aspiraient encore au renouvellement de l'histoire féerique même. (...) Hoffmann a donné au conte une autre direction en le transformant en un genre nouveau, une sorte d'histoire fantastique qui a été d'une grande importance pour H.C. Andersen.[36]

Ce que l'on constate en second plan a trait à sa philosophie. Andersen fonde toutes ses croyances sur la théorie de Örsted avec qui il entretenait une amitié toute particulière. D'après ce savant, tout ce qui nous entoure est immatériel : les lois de la nature ne sont que les pensées de Dieu et la réalité elle même est un miracle. Cette vision du monde rejoint la philosophie schopenauherienne en y ajoutant une dimension fondamentalement chrétienne. Le pessimisme du philosophe allemand n'a pas de place dans cet idéal revu et corrigé en outre par Andersen qui y ajoute l'idée d'une Providence juste et fiable qui protège invariablement son élu.

Il faut retenir de cette philosophie le danger qu'elle fait peser sur la réalité qui devient alors un concept illusoire. Tout ce qui nous entoure se fait doute. Nous ne percevons que les simples pensées d'une déité. « Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes »[37] écrivait déjà Shakespeare. Mais qui rêve réellement ? Nous-mêmes ? Un démiurge bienveillant ? Quoi qu'il en soit, cette réflexion rend caduque la définition même de ce que l'on nomme réalité, « ce qui est réel, par opposition à ce qui est imaginé, rêvé »[38]. La réalité naturaliste est plus que jamais rejetée dans ces interrogations et le choix de la transcender par le rêve ou le mysticisme est clairement revendiqué. Par ce même choix H.C. Andersen peut être compté au nombre des artistes séduits par les idées fin-de-siècle.

Par ailleurs, Andersen semble bénéficier d'une sorte de prédestination. En effet, C. M. Woel le décrit comme un « poète égocentrique, vaniteux et anxieux »[39]. Solitaire, élitiste et angoissé, c'est une proie de choix pour l'esprit de la décadence.

---

[36] J. Bomholt, S. Larsen, P.V. Rubow, E. Dal, C.M., Woel, *Un Livre sur le poète danois, Hans Christian Andersen, sa vie et son oeuvre*, Copenhague, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1955, p. 112 ; mais on peut également se reporter aux ouvrages de F. Böök, *Hans Christian Andersen*, Paris, Je sers, 1942 ; E. Bredsdorff, *Hans Christian Andersen, the story of his life and work 1805-1875*, London, Phaidon, 1975 ; I. Jan, *Andersen et ses contes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

[37] W. Shakespeare, *La Tempête, in Oeuvres Complètes*, traduction en Français de Pierre Leyris et Elizabeth Holland, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1959, IV, 1, p. 1515 : « Nous sommes faits de la même étoffe que les songes et notre petite vie, un somme la parachève... ».

[38] Définition du Petit Larousse illustré, « réalité ».

[39] C.M. Woel, « Andersen exemple pour les poètes », *in Un Livre sur le poète danois, Hans Christian Andersen, sa vie et son oeuvre, op.cit.*, p. 216.

Toutefois, nous considérerons les contes de cet auteur en tant que modèles pour la génération de la fin du XIXème siècle, car c'est ainsi que les conteurs des dernières années du siècle les ont considérés, tout en insistant sur leur place complexe au sein de cette étude. En outre, il ne s'agit pas de limiter la littérature d'un pays à un homme, mais d'en étudier le meilleur représentant dans le domaine qui nous intéresse. Si certaines nations offrent de nombreux exemples parlants, d'autres comme le Danemark offrent des sujets plus restreints en nombre mais non en intérêt.

Enfin, ce courant de pensées qui ébranle les contours de la réalité voyage dans les contrées nordiques, et on le retrouve en Norvège dans les aventures de *Peer Gynt*. Ce personnage créé par Ibsen en 1876, vit dans ses rêves et peuple sa vie de fantaisies inspirées par les légendes de son pays. Ces dernières vont le mener au pays des trolls dont il reviendra pour assister au décès de sa mère. C'est certainement cette scène qui illustre le mieux la force du mensonge et de l'imaginaire. En effet, on y voit Peer qui aide sa mère, Aase, dans son voyage vers l'au-delà. Le jeune homme se fait le Charon de ce passage de vie à trépas : la vieille femme est étendue sur sa couche et son fils lui annonce qu'au château des fées, il est un grand banquet auquel tous deux sont conviés. Le lit mortuaire devient alors traîneau conduit par Peer lui-même au milieu de la chambre qui se métamorphose en Lande, où se succèdent fjords et sapins. L'arrivée au château n'est autre que le départ de la vie du corps de Aase qui a connu un dernier instant de bonheur offert par le rêve et la fantaisie :

Peer Gynt :

Allez, Grane, mon trotteur ! Il y a grande foule au château. Il y a foule et presse au portail. Et voici Peer Gynt qui arrive avec sa mère ! Quoi ! que dis-tu, Messire saint Pierre ? Mère ne peut pénétrer ? Je crois que tu pourrais chercher loin avant de trouver un cœur aussi probe. De moi, je ne parlerai pas. Je peux faire demi-tour, parvenu à la porte du château. Si vous voulez m'offrir à boire, j'accepte avec reconnaissance. Sinon, je m'en vais, tout aussi content. J'ai inventé autant de bobards que diable en chaire, et j'ai traité ma mère de poule parce qu'elle caquetait et chantait. Mais vous allez la respecter, et l'honorer et la traiter comme il sied. De ces contrées, il ne viendra personne de mieux par les temps qui courent... Oh ! Oh ! voilà Dieu le Père ! Saint Pierre, tiens-toi bien ! (*d'une voix profonde)* Arrêtez de prendre vos airs de matamore ; la mère Aase entrera gratuitement ! (*Il rit très fort et se tourne vers sa mère.)* Bon, je savais bien, non ? Maintenant, ça va être une autre danse ! (*angoissé)* Pourquoi regardes-tu comme si tes yeux allaient s'éteindre ? Mère ! As-tu perdu la tête ! *(Va jusqu'au chevet du lit)* Il ne faut pas rester ainsi à faire de grands yeux !... Parle, mère. C'est moi, ton garçon ! (*Il lui tâte doucement le front et les mains. Puis il jette la ficelle sur la chaise et dit d'une*

voix étouffée :) Ah bon !... Tu peux te reposer, Grane. Parce que le voyage est bien terminé maintenant. (*ferme les yeux d'Aase et se penche sur elle*) Merci de tous ces jours, des coups et des berceuses !... Mais à présent remercie à ton tour... (*Il presse sa joue contre sa bouche.*) Voilà. C'était un remerciement pour le voyage.[40]

Le domaine septentrional est donc lui aussi touché par cet état d'esprit fin-de-siècle qui place dans le mensonge ses espoirs de fuir une réalité trop lourde à porter. « C'est tellement affreux de voir le destin en face », déclare Aase qui cherche à comprendre les délires de son fils, « on voudrait bien secouer ses chagrins, essayer de son mieux de chasser ses pensées. L'un prend de l'eau de vie, un autre, c'est du mensonge ! »[41]

Voilà, évoquées à grands traits, les idées qui se bousculent dans les esprits crépusculaires de la fin du XIXème siècle. Le mot d'ordre européen est clair, il faut fuir la réalité, celle-la même qui s'est révélée encore plus horrible sous les plumes naturalistes. Le mensonge semble alors offrir une solution salutaire.

Ainsi, peu prompte à être définie clairement, difficilement délimitée dans le temps, cette idée de « fin-de-siècle », est pourtant bien présente en Europe, et cette expression apparaît comme la plus adéquate pour parler d'une période où un climat psychologique particulier donne lieu à des manifestations spécifiques et remarquables, qu'on les juge symptômes, témoignages, innovations ou aberrations...

A priori, Ma Mère l'Oye n'a pas sa place parmi *Les Chimères* de Gustave Moreau, et encore moins dans la littérature d'une génération qui revendique une évasion hors de la niaiserie, et la recherche du raffiné... Le fait que le merveilleux en tant qu'intervention du surnaturel dans les récits, un surnaturel incarné par des personnages féeriques et qui régit les contes de fées, puisse combler les exigences de l'esthétique décadente, ne va pas de soi ; plus encore, imaginer un instant les princes charmants forts et courageux et les princesses fraîches et ingénues dont les aventures mènent à une morale bienséante, au sein d'ouvrages où l'érudition, l'impuissance et le pessimisme sont érigés en muses, apparaît paradoxal et inconcevable.

---

[40] Ibsen, *Peer Gynt*, traduction en Français de Régis Boyer, Paris, G.F. Flammarion, 1994, p. 164.
[41] *Ibid.*, p. 104.

Cependant, dans sa préface aux *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, J. Lorrain nous rappelle par deux fois, après avoir fait l'apologie du merveilleux, qu' « il faut aimer les contes », et plaint les enfants dont les lectures sont restreintes aux ouvrages de Jules Verne[42].

Le fait est que ces artistes ont le sentiment d'être arrivés trop tard dans un monde qui ne leur convient pas. Une seule issue s'offre à eux : l'imaginaire, le rêve, la fuite loin du réel. A ce titre, le merveilleux offre un espace où il est possible de s'opposer à la réalité, et surtout d'en créer une nouvelle, un peu à la manière de des Esseintes qui se modèle un monde artificiel en transfigurant la nature par l'Art, dans sa thébaïde[43]. Par ailleurs, Jean de Palacio, qui a consacré une étude aux *Perversions du merveilleux*, constate que « le merveilleux est une autre façon de dire que la nature a fait son temps ».[44]

La forme du conte quant à elle, forme courte et malléable, achève de séduire les auteurs de la fin du siècle. En effet, cette forme brève présente des charmes indéniables pour ces écrivains qui se définissent eux-mêmes comme impuissants à écrire de longues créations, puisque appartenant à un « monde désordonné, hybride et incohérent, [qui] ne peut plus donner lieu aux grandes architectures balzaciennes. [45]» Ce sera donc cette « forme brève et morcelée [46]» qu'est le conte, qui leur conviendra le mieux. Les vertus du court ont été maintes fois exposées, par Baudelaire[47] notamment, dont l'ascendant sur le mouvement décadent est indéniable, également par E. Poe[48], Barbey d'Aurevilly[49] ou encore A. France qui y voit « l'élixir de la quintessence »[50].

---

[42] J. Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, Paris, Séguier, « Bibliothèque Décadente », pp. 24-25.
[43] J. K. Huysmans, *A Rebours, op.cit.*
[44] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, p. 8.
[45] Henry de Régnier, article paru dans *La Revue Blanche*, déc. 1892, cité par Michel Raimond, *in La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, José Corti, 1966, p. 84.
[46] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 14.
[47] Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *in L'Art Romantique*, *op.cit.*, 1968, pp. 184-185.
[48] Cité par M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20, op.cit.*, p. 65.
[49] Barbey d'Aurévilly, *Le Dessous de cartes d'une partie de Whist, in Les Diaboliques*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 177 : « Je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier. »
[50] Cité par R. Godenne, dans une étude recueillie par B. Alluin et Suard Fr., *La Nouvelle, définitions, transformations*, Lille, PUL, « UL3 », 1990, p. 105.

Alliant la forme du conte au genre du merveilleux, le conte de fées, on s'en rend bien compte, ne pourra que charmer l'écrivain fin-de-siècle, et une fois que la rencontre entre les conteurs du passé et les conteurs d'alors qui s'ignorent encore, a lieu, le conte de fées décadent ne tarde pas à voir le jour.

Il faut insister sur cette appellation « conte de fées décadent », ou « conte de fées fin-de-siècle » car, comme on peut s'en douter, un conte issu de telles imaginations, pessimistes et exaspérées, ne peut se ranger aux côtés des contes de Perrault. Dans ces récits, rares sont les bonnes marraines : il est des fées dont le plaisir est pervers, il en est d'autres dont les méfaits ne sont que pures maladresses. Parfois mourantes, souvent vieilles et laides, leur immortalité et leur invulnérabilité sont à la mesure de la place que leur laisse le progrès en cette fin de siècle. Par ailleurs, Camille Mauclair dans *l'Ennemi des rêves*, remarque que « les contes de fées trop tôt démontrés mensongers par l'étude amère reparaissaient en symbolisme, en occultisme, en goût légendaire, en respect des mystères de la métaphysique et de l'analogie, en religiosité d'altruisme. Et cela créait à ces décadents une âme composite où, parmi l'artifice des méthodes et l'amas d'érudition technique, paraissaient de douces régions infantiles et primitives, des croyances mêlées à des parades de scepticisme scientifique »[51] Le merveilleux réapparaît donc, mais sous d'autres formes, les auteurs choisissant le « détournement plutôt que l'abolition »[52].

Détournement, bouleversement, renversement, ces termes mènent tout droit sur les terres de la perversion, telle qu'on la considérait à la fin du siècle dernier. Jean de Palacio retrace l'historique du terme et rappelle que « pervers » provient du latin « *perversus* » et signifie « renversé », et « *pervertere* » devenu « pervertir » en français moderne se traduit par « bouleverser [53]». Des recherches sur l'étymologie de « pervers » confirment ces dires, en ajoutant que les sens de « corrompu » et de « dépravé » n'apparaissent dans la langue française qu'au XXème siècle dans des études psychopathologiques.[54]

La perversion est au centre des préoccupations de ces nouveaux conteurs, à tel point que l'on pourrait évoquer une incantation formulée par la Fée Perversion

---

[51] C. Mauclair, *L'Ennemi des rêves*, Paris, Ollendorff, 1900, pp. 264-265.
[52] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 13.
[53] *Ibid.*, p.30.
[54] « pervers », *in Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Le Livre de Poche, « Encyclopédies d'Aujourd'hui », 1996.

elle-même, et prononcée au cours d'un ultime sabbat auquel elle a désormais ses entrées, comme point de départ à la création d'un genre nouveau, à savoir le conte de fées fin-de-siècle, construit sur les bases du conte de fées traditionnel.

De ce nouveau genre, il reste à situer la naissance, puis à découvrir son essence qui apparaît, au seuil de cette étude, être la perversion du modèle traditionnel. Toutefois, on peut légitimement se demander si un genre peut réellement se construire sur la mise à mort du paradigme, ou s'il ne se condamne pas lui-même, par une telle démarche, à disparaître. En d'autres termes, il est question d'étudier la naissance, l'essence et la déliquescence du conte de fées tel qu'il a été produit par les auteurs appartenant à la dernière génération du XIXème siècle en Europe, et se rattachant par leurs idéaux, soit entièrement, soit par quelques réactions ou pensées, au mouvement décadent.

Le genre du conte de fées, spécifiquement « fin-de-siècle », apparaît à la fin du XIXème siècle. Voilà une évidence digne de Lapalisse, mais qui n'est pas si naïve et inconséquente qu'elle peut en avoir l'air, car plus que jamais, le contexte historique, social, moral et artistique, éclaire le texte.

En effet, la génération des dernières décennies se distingue, entre autres caractéristiques, par son érudition, et il y a fort à parier que le conte de fées qu'elle produit comporte en lui l'ensemble des fantômes qui hantent le conte de fées en tant que genre littéraire. Perrault y fréquentera certainement Marie de France, tandis que Shakespeare débattra du féerique avec un Antoine Galland fort occupé à traduire les récits des *Mille et une nuits*. A cet héritage ancestral, se mêle l'héritage plus récent des conteurs romantiques qui ont ouvert les voies du merveilleux à leurs successeurs. Par ailleurs, la fin du XIXème voit se multiplier les représentations du merveilleux dans de nombreux domaines artistiques. Le conte de fées apparaîtra alors dans les corpus des auteurs comme un phénomène de mode. Mais pas seulement, car ce dernier répond à des exigences endémiques de l'époque, tant en ce qui concerne la forme, à une date où l'esthétique de la densité se confirme, que le fond qui s'avère d'une hospitalité sans précédent pour la pratique de la perversion, le merveilleux

étant lui-même une sorte de renversement, de bouleversement de la réalité, puisqu'il peut s'affranchir de ses règles. A ce titre, les tentations ésotériques qui accompagnent les dernières années du siècle agonisant, trouvent une réponse dans des textes qui permettent d'aborder des sujets surnaturels.

C'est encore le fait que le conte fin-de-siècle soit produit à la fin du XIXème siècle, qui lui confère son essence de merveilleux perverti, où le merveilleux traditionnel est en danger. La femme, la maladie et la mort l'ont dépouillé de la naïveté et de la morale constitutives du genre. Lorsque ce dernier n'apparaît pas simplement en filigrane derrière un texte ouvertement moqueur, il est malmené, contesté, et indubitablement, il est à éloigner des rayons de littérature pour la jeunesse.

Enfin, la place de ce nouveau genre dans cette « queue de siècle », lui assure une réception elle-même crépusculaire et chatoyante, avec des rayons obliques qui lui donneront tour à tour les chatoiements du succès et les bigarrures de l'échec. Il appartient définitivement à cette fin de siècle, et le XXème l'abandonnera volontiers, laissant des centaines de fées se morfondre dans des tours d'ivoire aux quatre coins de l'Europe, où des conteurs maudits les avaient enfermées à la fois pour les punir de ne pas leur avoir permis de s'évader définitivement d'une réalité accablante et irrémédiable, et pour les préserver de la trivialité d'un public pas assez raffiné, qui croyait alors beaucoup plus en la fée électricité qu'en tout autre bonne et merveilleuse marraine ...

Combien de ces tours d'ivoire sont encore aujourd'hui inaccessibles ? Voilà qui est difficile à déterminer, certaines d'entre elles ont fini par céder et quelques fées ont trouvé refuge dans le corpus de cette étude, en formulant un seul souhait, car ce ne sont plus elles qui réalisent les vœux depuis que les auteurs décadents ont décidé qu'elles seraient impuissantes, celui de faire connaître leur existence et leurs aventures.

Bon nombre d'entre elles proviennent d'œuvres françaises, car c'est là où l'appellation « décadence » est née que les fées modernes semblent se plaire à évoluer. S'il ne fallait citer qu'un auteur, ce serait à n'en pas douter Catulle Mendès

qui ne fut pas avare de sa plume, et qui contribua, aux côtés de Théodore de Banville et de bien d'autres, à faire proliférer la population « elfique ». La littérature britannique offre également un large champ d'investigation concernant les métamorphoses fin-de-siècle du conte de fées, notamment avec les contes d'Oscar Wilde ou avec l'œuvre de Lewis Carroll destinée à la jeunesse, dans une rupture nette avec les écrits victoriens qui visent principalement à un enseignement pédagogique, en remettant à l'honneur le plaisir désintéressé de la fantaisie. La jeune génération belge contribue elle aussi à réactualiser le conte de fées.

Aux côtés de ces trois pays qui offrent des récits souvent légers, même si cette légèreté n'est qu'un masque, ce que l'on aura l'occasion d'apprécier dans cette étude, se trouve la production germanique. Si elle est moins abondante et peut-être plus tardive que ses consœurs, elle semble la plus complexe et la plus profonde. Déjà les auteurs romantiques allemands avaient exploré ces terres féeriques pour y développer des réflexions qui flirtaient avec le genre de l'essai philosophique.[55] Leurs successeurs directs, allemands ou autrichiens, suivront leurs traces, à l'image de Hugo von Hofmannsthal qui exacerbe le symbolisme dans *La Femme sans ombre*, où chaque élément semble dissimuler des vérités essentielles.

Certes l'Europe ne se limite pas à ces cinq pays, mais les autres littératures ne semblent apporter d'œuvres où la perversion de modèle traditionnel se fasse règle. Ainsi, si l'Italie est abordée dans son rôle de berceau du conte de fées littéraire avec les contributions remarquables de Basile et de Straparola, elle ne semble pas apporter de contes de fées typiquement fin-de-siècle[56]. A moins qu'il ne s'agisse d'une de ces tours d'ivoire inaccessible et qui , par conséquent, aurait échappé à ce travail.

---

[55] On peut se référer aux études de J.L. Bandet, *Les contes allemands : Grimm, Hoffmann, Mörike*, Temps, « Lecture d'une œuvre », 2002 ; W. Grosse et D. Steinbach, *Romantisches Erzälhen : Arnim, Brentano, Jean Paul, Novalis, Tieck*, Stuttgart, E. Klett Schulbuchverl, 1995 ; S. Macé, *Enjeu philosophique du conte romantique, conceptions esthétiques de Novalis*, Paris, L'Harmattan, « Philosophie en Commun », 2003 ; et B. Franco, « Ludwig Tieck et les Contes de Perrault », *in Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire*, sous la dir. de J. Perrot, Paris, In Press, 1998, pp. 309-319.

[56] Il faut toutefois évoquer le conte de Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, qui dévoile une réelle volonté parodique comme le démontre A. Montandon dans son ouvrage *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, pp. 54-55 : « Il s'agit donc d'une histoire fondamentalement parodique, animée d'un humour tout à fait original. On y découvre la parodie de nombreux thèmes bien connus, ou moins connus des lecteurs, qui vont des mythes bibliques à la littérature la plus contemporaine en passant, nous le verrons, par le roman picaresque, les contes de Perrault, ceux des *Mille et Une Nuits*, mais également la parodie de la forme traditionnelle du conte. Mettre les choses à l'envers, tel est le premier acte de révolte du récit. (...) Ainsi commence une écriture de la carnavalisation qui renverse systématiquement l'ordre des choses, met le haut en bas

Il est donc temps de laisser place à Mandosiane captive, à Oriane vaincue, à Muguette et Liseron, les deux fées amoureuses, à la dernière fée, au dernier sylphe, à la veuve du Prince charmant, aux ogresses, à l'enchanteur myope, à la Belle au Bois rêvant, mais aussi au dernier des dragons, à la princesse jouet, à la princesse personne, et à toutes celles et ceux qui ont peuplé l'imaginaire décadent.[57]

(...) » On retrouve ici tous les ingrédients de la perversion, mais une perversion propre au genre du conte de fées, lequel permet de mettre en œuvre « l'art de la subversion », comme nous aurons l'occasion de le démontrer. Perrault est malmené, mais le merveilleux reste garant de ces mauvais traitements, il n'en est pas la victime, contrairement aux contes de fées typiquement fin-de-siècle qui le mettent systématiquement à mal.

[57] Ces personnages figurent respectivement dans les ouvrages suivants : *Mandosiane captive* et *Oriane vaincue, in* J. Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*, p. 231 et p. 237 ; *Les Solitaires, in* C. Mendès, *La Vie sérieuse*, Paris, Ducher, 1889, p. 99 ; *La Dernière Fée, in* C. Mendès *Les Oiseaux bleus*, Paris, Séguier, « Bibliothèque décadente », 1993, p. 247 ; *Le Dernier Sylphe, in* C. Mendès, *La Vie sérieuse, ibid.*, p.81 ; *La veuve du Prince Charmant, in* C. Mendès, *L'Amour qui pleure, l'amour qui rit*, Paris, Dentu, 1883, p. 58 ; P. Arène, *Les Ogresses*, Paris, Charpentier, 1891 ; *L'Enchanteur myope, in* P. Veber, *Les Belles Histoires*, Paris, Stock, 1908, p. 94 ; *La Belle au Bois rêvant, in* C. Mendès, *Les Oiseaux bleus, ibid.*, p. 52 ; E. Nesbit, *The Last of the Dragons, in* J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, The Revolt of the Fairies and Elves*, New-York, Routledge, 1991, p. 351 ; Mary de Morgan, *A Toy Princess, in On a Pincuschion*, London, Jackson & Halliday, 1877, et *in* J. Zipes, *ibid.*, p. 163 ; A. Lang, *The Princess Nobody*, London, Longmans, 1884, et *in* J. Zipes, *ibid.*, p. 249.

Première partie :

De la Muse à la Fée.

Tenter d'établir l'acte de naissance d'un conte de fées typiquement fin-de-siècle, revient à essayer de comprendre pourquoi les auteurs de la fin du XIXème siècle en Europe ont été séduits par la rédaction de contes de fées. Une esquisse de réponse peut se deviner à la lecture de *L'écho de Paris littéraire illustré* du 1er janvier 1893. Elle offre la possibilité d'entrevoir la personnalité de Catulle Mendès, grand créateur de fées en France dans les dernières décennies du siècle, et qui peut servir ici d'exemple pour la génération d'auteurs concernée par cette étude. Dès 1892, ce journal entreprend, en effet, de faire remplir un questionnaire par les grands auteurs de l'époque, qu'il publie par la suite sous le titre « Les confidences de salon ». C'est ainsi que quelques questions sans grande originalité, si ce n'est qu'elles permettent de dresser le portrait moral de celui qui accepte de s'y soumettre sincèrement, vont donner lieu, selon la verve de chacun, à des réponses aussi surprenantes qu'intéressantes. Si celles d'Alphonse Daudet, très brèves, sans détail aucun, dévoilent un enthousiasme modéré pour remplir ce formulaire, celles de Catulle Mendès montrent qu'il se prête volontiers au jeu. Aujourd'hui, sa prolixité confère à ce document une ampleur considérable, puisqu'elle permet de saisir l'état d'esprit du conteur au gré de quelques réponses spontanées.

Ainsi, en ce 1er janvier 1893, C. Mendès se penche sur trente-trois révélations qu'il accepte de faire aux lecteurs de *L'Echo de Paris littéraire illustré* telles que « le principal trait de mon caractère », « ma qualité favorite », « mon principal défaut », et autre « boisson et nourriture que je préfère »[58]. Et si la lecture des questions ne semble pas présenter un grand intérêt littéraire, la découverte des réponses est tout

[58]« Les confidences de salon », *in L'Echo de Paris littéraire illustré*, 1er jan. 1893, n°49, p. 5.

autre. En effet, Mendès confie à ses lecteurs qu'il souhaiterait vivre à Thulé[59], en compagnie de son animal préféré, la bête de l'apocalypse, cultivant sa fleur favorite, la rose bleue, et ce, bercé par le chant de l'oiseau-lyre. Dans la banalité de ce document, la personnalité de Mendès éclate : pour lui la frontière entre le réel et l'irréel n'existe pas. Le combat de Bellérophon lui semblait certainement injustifié, tant il lui était doux de succomber aux charmes de la chimère, jusque dans sa propre mort qu'il souhaitait voir surgir dans son sommeil, dans un rêve de réveil.[60]

Peut-être est-ce là un des facteurs les plus déterminants dans l'intérêt que portent les auteurs fin-de-siècle au conte de fées. En effet, ce genre répondrait principalement à une volonté évidente de fuir une réalité décevante et angoissante. Toutefois, le choix de cette forme soulève quelques interrogations, car l'aura de naïveté qui, à priori, l'entoure, ne semble pas correspondre à l'esprit érudit et torturé des auteurs de l'époque.

Pour déterminer ce qui mena la muse à devenir fée, il faut certainement retracer la filiation de cette dernière et voir par quels truchements elle est parvenue aux inspirations décadentes.

Par ailleurs, la littérature de la fin du XIXème siècle connaît une crise : celle du roman. Les auteurs rejettent de plus en plus le récit long pour s'adonner au récit court. Donner une seconde vie au roman ou l'enterrer définitivement est l'alternative qui se trouve au cœur des débats fin-de-siècle. Michel Raimond s'est intéressé à ce problème dans *la Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20.* Pour lui, cette crise traduit beaucoup plus qu'un bouleversement esthétique, à savoir le trouble profond de toute une génération :

> Si la crise du roman avait une portée un peu profonde, c'est qu'elle était un des symptômes d'un drame intellectuel. On entrait, dès la fin du XIXème siècle, dans un monde où faisait défaut la certitude : la science paraissait avoir trahi beaucoup d'espoirs aux yeux des hommes de cette génération. Peu à peu, l'apport du bergsonisme, puis celui du freudisme et de la nouvelle physique

[59] Nom donné par les Anciens à une île du nord de l'Europe. Sa légende a inspiré notamment Goethe dans sa ballade du *Roi de Thulé*, popularisée par Gounod et Berlioz.

[60] Ce qui ne fut malheureusement pas le cas, puisque C. Mendès trouva la mort dans un accident que l'on peut sans nul doute qualifier d'horrible. Hubert Juin en rapporte les circonstances dans « Eloge d'un oublié », *in Lectures « fin-de-siècle »*, Paris, Havas Poche, « 10/18 », 1992, p. 209 : « Il rentrait à Saint-Germain. Le train fit halte sous un tunnel, avant la station. Il se crut arrivé, voulut descendre, heurta la muraille de la tête, perdit l'équilibre. Le train reprit sa marche, et Mendès fut traîné sur des centaines de mètres, et peut-être happé par un train qui venait en sens contraire. »

remettaient en questions toutes les structures sur lesquelles on vivait. (...) De 1880 à l'après-guerre, on voyait se dissoudre la notion d'individu et de caractère : le *moi* apprenait bientôt qu'il s'échappait à lui-même et qu'il était miné de conflits souterrains. (...) Et voici que la science se mêlait de rappeler à grand fracas ce que les moralistes avaient si souvent aperçu : que tout observateur est enfermé dans un point de vue limité ; que nul ne peut prétendre posséder sur le réel une vue omnisciente : le contact était définitivement perdu avec l'absolu. Les romanciers n'avaient plus qu'à assimiler ces révélations et donner des images de ce monde cassé.[61]

Le roman va donc souffrir de ce climat endémique de la fin de siècle, et les romanciers vont se tourner vers des formes plus courtes, plus morcelées pour s'exprimer. C'est par exemple à cette époque qu'une certaine fascination pour le poème en prose s'affirme. Par exemple, dans *A Rebours*, Huysmans rend un hommage, tant à Baudelaire qui avait pressenti les qualités du poème en prose, qu'au genre lui-même. Dans son commentaire de l'œuvre Daniel Grojnowski étudie les allusions et analogies plus ou moins évidentes qui saluent ce type de texte[62], la plus explicite se trouvant certainement au chapitre XIV :

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. (...)

Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur.

Le poème en prose, « suc concret, osmazôme de la littérature, huile essentielle de l'art »[63], voit ici son apologie construite sur le procès du roman, confirmant la contestation dont est alors victime ce dernier. Dans cette réflexion sur l'opposition entre le court et le long, le conte de fées, genre court, va trouver sa place.

Le conte de fées, récit court, possède d'autres caractéristiques en adéquation avec les attentes décadentes, comme celle d'être un lieu privilégié pour voir se développer un discours subversif, n'hésitant pas à malmener la réalité. Le

---

[61] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 488.
[62] D. Grojnowski, *A Rebours de J.K. Huysmans*, Paris, Folio, « Foliothèque », 1996, pp. 123-128.
[63] J.K. Huysmans, *A Rebours, op.cit.*, pp. 319-320 ; sur le poème en prose on peut lire l'étude d'Y. Vadé, *Le Poème en prose*, Paris, Belin, « Sup. Lettres », 1996 ou de S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

merveilleux constitutif du genre, permet toutes les inventions, tous les mensonges et surtout toutes les transcriptions, le premier degré du récit dissimulant souvent un second message. Quelle liberté alors pour les auteurs de mettre en scène leurs souffrances, leurs rébellions, leur revendications, leurs incertitudes en les revêtant des atours scintillants et colorés du merveilleux !

Enfin, ce désir d'altérité, de fuite hors de ce monde désordonné et décevant va mener les auteurs décadents sur les chemins sombres et alors quasi-déserts du surnaturel. Dès lors, le conte de fées va apparaître comme une tentative de réponse à cette tentation ésotérique.

Chapitre I :

Les legs du passé, les richesses du présent.

Tout a été f... ; tout ! Privé de la largeur de pensée qui se résigne, qui conçoit la beauté en organisation et non en réforme, Servaise se figurait la tâche des ancêtres facile, chaque siècle oblitérant des voies. Bientôt toute originalité deviendrait impraticable.[64]

A l'image du décadent, ce personnage, comme fatigué d'avoir trop lu, voit son génie créateur paralysé par la sensation d'arriver trop tard. Une seule solution semble alors s'offrir à lui, celle de réécrire ce qui a déjà été écrit. Un tel constat nous renvoie à une évidence : cette littérature de décadence, plus que tout autre, n'est pas vierge, chaque œuvre comporte des éléments d'œuvres préexistantes. Ainsi, pour établir une généalogie des contes décadents en Europe, il est nécessaire de rechercher les sources, de découvrir les maîtres, les textes fondateurs, à savoir les œuvres qui entourent le décadent et qui sont venues s'imposer à son esprit par trop érudit.

Avant toute autre chose, il apparaît comme primordial de saisir au mieux l'histoire du conte de fées littéraire. Sa naissance, certes, mais aussi ses pérégrinations jusqu'aux portes du mouvement décadent. Alors seulement, il sera possible de conclure à la présence, voire aux présences, du conte de fées dans la vie artistique fin-de-siècle.

[64] J.H. Rosny, *Le Termite, roman de mœurs littéraires*, Paris, Savine, 1890, p. 5.

I. Généalogie des fées fin-de-siècle.

Retracer l'histoire du conte de fées en tant que tel est une ambition complexe qui n'a pas lieu d'être ici, car si la tradition orale constitue un pan primordial de l'évolution du genre[65], c'est essentiellement sa forme littéraire qui engendrera les fées fin-de-siècle. En effet, les conteurs décadents ne sont pas des folkloristes, loin s'en faut, car ils ne désirent pas mettre par écrit une tradition issue de ce peuple qu'ils exècrent, il s'agirait alors de trop s'investir dans une masse triviale. Férus de connaissances livresques, ils puisent leurs idées dans les bibliothèques à la recherche d'une matière qui leur permette, par exemple, de faire surgir la « bête de l'apocalypse sur l'île de Thulé »[66] pour Catulle Mendès, ou « des dragons dans les déserts »[67] pour Wilde, mais sans quitter leur tour d'ivoire.

Fort heureusement, leurs bibliothèques regorgent de contes de fées. Qu'il s'agisse d'esquisses du genre, nées en Italie, de textes faisant autorité tels les contes français de la fin du XVIIème siècle, ou encore de récits romantiques.

I.1. Les racines européennes du conte de fées littéraire.

S'il ne fallait citer qu'un auteur dans cette généalogie, il s'agirait sans hésiter de Charles Perrault. Conteur des plus parodiés et victime de critiques ouvertes de la part de ses descendants de la fin du XIXème siècle, il semble représenter à lui seul, le genre du conte de fées, porte-parole involontaire des plumes ayant trempé dans l'encre merveilleuse. Pourtant, limiter le conte de fées au seul recueil de *Ma Mère l'Oye*, reviendrait à ignorer toutes les œuvres préexistantes ou contemporaines qui parsemèrent les chemins de traverse empruntés par les écrivains pour voyager entre

[65] Concernant ce sujet on pourra se reporter à l'ouvrage de N. Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
[66] « Les confidences de salon », *in L'Echo de Paris littéraire illustré*, *op.cit.*, p. 5.
[67] O. Wilde, *Le Déclin du Mensonge*, *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1996, p. 804.

le monde réel et son reflet. En effet, conter était une activité très prisée à la cour de Louis XIV, et une grande effervescence créatrice secoua la fin du XVIIème siècle en France, dévoilant de grands noms tels Madame d'Aulnoy, Mademoiselle l'Héritier, et bien d'autres.

Mais il ne faut pas arrêter son regard à cette impressionnante production, tant par son nombre que par sa qualité, car comme le remarque Jack Zipes :

> S'ils jouèrent un rôle déterminant dans la constitution du conte de fées comme genre littéraire en Europe, les écrivains français des années 1690, Marie-Catherine d'Aulnoy, Charles Perrault, Catherine Bernard, Marie-Jeanne l'Héritier, Henriette Julie de Lubert, Charlotte Rose de la Force, Jean de Mailly, Eustache Le Noble, ne furent ni les inventeurs du genre ni aussi originaux qu'on le pense. [68]

Tapis dans l'ombre de ces grands noms, d'autres se cachent, vivier longtemps ignoré qui tend aujourd'hui à être redécouvert[69] :

I.1.1. Marie de France et les prémices du récit bref.

En réalité, les origines du conte de fées littéraire en Europe sont à rechercher dans les textes médiévaux. C'est à cette époque que se trouvent, dans l'œuvre de Marie de France, les « ancêtres » du texte narratif bref. En effet, dans les *Lais* rédigés vers 1180 et dédiés au Roi d'Angleterre, Henri II Plantagenet, sont rapportés des récits entendus par l'auteur, comme elle l'annonce en prologue :

> J'ai songé aux lais que j'avais entendus. Je ne doutais pas, et même j'étais certaine, que leurs premiers auteurs et propagateurs les avaient composés pour perpétuer le souvenir des aventures qu'ils avaient entendu raconter. J'ai entendu le récit d'un certain nombre et je ne veux pas les laisser perdre dans l'oubli. J'en ai donc fait des contes en vers, ce qui m'a coûté bien des veilles ![70]

---

[68] J. Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola », *in Il était une fois les contes de fées*, *op.cit.*, p. 66.
[69] O. Piffault, « Le Chaudron des Contes », *in Il était une fois les contes de fées*, *ibid.*, p. 16.
[70] Marie de France, *Lais*, traduits en français moderne par Pierre Jonin, Paris, Honoré Champion, « Traductions », 1982, p. 2.

Par cette initiative, Marie de France inaugure un genre nouveau dans la littérature française. Dans son étude sur *le Conte et la Nouvelle*, Jean Pierre Aubrit considère qu'elle dessine les futurs contours de la nouvelle :

> Les *Lais* de Marie de France, expression personnelle d'une tradition orale, fixent les premiers caractères esthétiques de la nouvelle à venir, en resserrant la narration autour d'épisodes significatifs.[71]

Son recueil comporte douze récits dont les histoires se déroulent en Grande et Petite Bretagne sous les règnes des roi Arthur et Marc. Très vite, elle utilise ses lais pour dénoncer les failles de l'amour courtois, où la femme est mise sur un piédestal et doit être méritée par des efforts ou des exploits guerriers. Par exemple, *Le Chaitivel*[72] montre quatre chevaliers qui se partagent les faveurs, toutes platoniques, de leur Dame. Cette dernière se refuse à n'en choisir qu'un seul et se complaît dans cette situation. Un jour, un tournoi est organisé, et de nombreux chevaliers viennent des alentours pour se mesurer aux quatre chevaliers qui ne demandent qu'à prouver leur vaillance. C'est vaillamment, en outre, qu'ils remportent le tournoi, mais après celui-ci, ils sont attaqués et trois d'entre eux meurent. Le quatrième est gravement blessé. La Dame est inconsolable et confie au survivant qu'elle va rédiger un lai qu'elle intitulera *Les quatre deuils*. Le dernier chevalier lui demande alors de l'appeler *Le pauvre malheureux*, car ses compagnons sont morts en aimant leur belle Dame et leurs souffrances sont désormais achevées. Quant à lui, il continue de côtoyer sa bien aimée et ne peut rien attendre en retour. Dans cette logique de l'amour courtois, la mort est donc plus douce que l'amour lui-même.

Par ailleurs, Marie de France utilise un élément dans quelques-uns des ses récits, qui permet de la situer dans la généalogie des fées en Europe, puisque cet élément n'est autre que le merveilleux. Ainsi trois lais peuvent être considérés comme féeriques. Il s'agit de *Guigemar*, *Lanval* et *Yonec*.

---

[71] J.P. Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Colin, « Cursus Lettres », 1997, p. 13. Sur l'historique de la nouvelle, on pourra également lire R. Godenne, *Etudes sur la nouvelle française*, Genève, Slatkine, 1985 ; *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995 ; B. Alluin et F. Suard, *La Nouvelle, définitions, transformations*, PUL, « UL3 », 1990 ; F. Goyet, *La Nouvelle, 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, « Ecritures », 1993 ; et bien sûr Ch. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *L'Art Romantique*, GF-Flammarion, 1968.

[72] Marie de France, *Le Chaitivel, in Lais, op.cit*, p. 125.

Dans le premier récit[73], Guigemar tue une biche blanche lors d'une partie de chasse. En mourant elle lui jette un sort : la flèche meurtrière se retourne contre le chasseur, et la blessure qui en découle ne pourra être guérie que par une femme qui l'aimera et souffrira pour lui. Un étrange bateau survient miraculeusement et le jeune homme s'y endort. A son réveil, il se rend compte qu'il a été mené vers une dame tenue prisonnière par un mari jaloux. Ils s'aiment dès qu'ils se voient, et la blessure de Guigemar guérit. Lors d'une promenade romantique, ils se jurent fidélité et conviennent d'une conduite à tenir en cas de séparation : le jeune amant ne pourra aimer qu'une femme qui saura dénouer sa tunique nouée par sa Dame, et cette dernière ne pourra aimer que celui qui saura défaire sa ceinture attachée par le héros. Un jour, le mari les découvre et renvoie Guigemar chez lui après un rude combat. La dame est alors enfermée dans une tour, mais parvient à s'enfuir sur un mystérieux bateau et arrive chez Mériaduc. Peu de temps après, Guigemar rend visite à ce seigneur, là les amants se reconnaissent grâce aux signes dont ils avaient convenu. Le merveilleux aura donc servi à la rencontre et à la réunion des amants.

Lanval, quant à lui, vit une idylle avec une femme de nature féerique. Leur rencontre est entourée d'un halo de mystère, à mi-chemin entre le rêve et la réalité : « le chevalier dont je vous parle, raconte la conteuse, monte un jour à cheval et part se promener. Une fois hors de la ville, le voilà tout seul dans un pré. Il descend de cheval au bord d'une rivière, mais son cheval tremble de tous ses membres. Il le dessangle et s'en va, le laissant se vautrer au milieu du pré. Il plie sous sa tête le pan de son manteau et s'étend. (...) De l'endroit où il est ainsi étendu, il regarde en bas, du côté de la rivière, où il voit venir deux jeunes filles, les plus belles qu'il ait jamais vues. Elles étaient magnifiquement vêtues de tuniques de pourpre sombre et très serrées à la taille. »[74] Ces deux jeunes filles le conduisent à un pavillon tellement beau que « ni la reine Sémiramis au comble de sa richesse, de sa puissance, de son savoir, ni l'empereur Auguste n'auraient pu en acheter le côté droit ». A l'intérieur de ce pavillon l'attend celle qui ne sera présentée que sous cette appellation : « la jeune fille ». Après quelques péripéties, Lanval et son étrange bien aimée s'en vont vivre en Avallon, « dans une île fort belle ».

[73] Marie de France, *Guigemar*, *ibid.*, p. 3.
[74] Marie de France, *Lanval*, *ibid.*, pp. 62-63.

Enfin, le dernier texte faisant intervenir le merveilleux dans la trame de son récit, s'intitule *Yonec*[75]. Dans ce lai, Marie de France rapporte l'aventure d'un chevalier qui a le don de se transformer en autour. Un jour qu'il se promène dans les airs, il aperçoit une jeune femme tenue enfermée par son mari jaloux dans la plus haute tour d'un château. Il se présente à sa fenêtre et reprend son apparence première. Tous deux tombent amoureux, et les jours suivants, le chevalier vient souvent rendre visite à sa Dame. Hélas, cet amour rend la jeune fille si gaie que son époux s'inquiète de cet état inhabituel. Il ordonne alors à sa sœur de l'épier. Cette dernière dévoile la liaison des deux amants, et la manière par laquelle le chevalier pénètre dans le château. Aussitôt, le Seigneur fait installer un piège à la fenêtre qui blesse mortellement l'oiseau. Avant de s'en aller, il laisse toutefois une recommandation à sa maîtresse :

> Il la réconforte tendrement, l'assurant que la douleur est bien inutile. Elle est enceinte de lui et elle aura un fils valeureux et brave qui lui apportera du réconfort. Elle lui donnera le nom de Yonec et il les vengera l'un et l'autre en tuant son ennemi.[76]

Outre le don de métamorphose, le jeune chevalier possède donc également celui de divination.

Marie de France laisse ainsi derrière elle ce recueil de récits brefs d'un genre nouveau, relevant d'une initiative originale. Les premières pierres de la nouvelle sont donc posées mais c'est à Boccace et à son *Décaméron* qu'il reviendra d'achever cet édifice près de deux siècles plus tard.

I.1.2. Le rôle fondateur de la nouvelle selon Boccace.

C'est en Italie, aux alentours de 1350, que paraît ce recueil de cent histoires dont le prologue annonce le contenu :

---

[75] Marie de France, *Yonec*, *ibid.*, p. 87.
[76] *Ibid.*, p. 95.

J'entends (...) raconter cent nouvelles, fables, paraboles ou histoires, comme on voudra les appeler, dites en dix jours par une honnête compagnie de sept dames et de trois jeunes gens, qui se constitua lors de la récente épidémie. Dans ces nouvelles, on verra d'agréables et de cruelles aventures amoureuses et d'autres évènements de fortune, advenus aussi bien dans les temps modernes que dans les temps anciens. [77]

Le récit bref va connaître un grand succès à Florence avec cet engouement naissant pour la nouvelle. Les narrations sont inspirées des contes de fées de la tradition orale, des fabliaux et autres romans chevaleresques et ont pour but d'instruire en divertissant, dessein identique à celui des contes de fées des XVIIème et XVIIIème siècles en France. Boccace distingue deux critères primordiaux dans ses récits, à savoir la nouveauté et la véracité, comme cela se constate dans les préoccupations mises en avant par les dix narrateurs du recueil :

Très chères amies, je me vois contrainte de vous raconter une histoire vraie, qui ressemble beaucoup plus à une fable qu'à un fait attesté, ce qu'elle est bien en réalité.[78]

Le *Décaméron* présente également la particularité de mettre en scène un récit encadré, en utilisant, pour chaque récit, un narrateur différent ayant pour audience un public commun ; un clin d'œil est ainsi fait à la tradition orale.

Le rôle de Boccace dans l'histoire du récit bref est indéniable, mais il n'est pas nécessaire de s'arrêter davantage sur son recueil, car c'est principalement sa réception qui influe sur l'histoire du conte de fées littéraire. En effet, son succès va donner au récit court les moyens de toucher ses contemporains, mais aussi ses successeurs, parmi lesquels se distinguent les pères des tout premiers contes de fées en prose. Ainsi, pour Jack Zipes, « c'est sans doute mû par l'exemple de Boccace et par le grand intérêt porté à la nouvelle que Giovan Francesco Straparola en vint à publier son propre recueil en deux tomes, *Le Piacevoli notti* en 1550 et 1553 »[79].

---

[77] J.P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, *op.cit.*, p. 14.
[78] Boccace, *Décaméron*, traduit en français par J. Bourciez, Classiques Garnier, 1993, préambule à la huitième nouvelle.
[79] J. Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola », *in Il était une fois les contes de fées*, *op.cit.*, p. 66 ; on peut également se reporter à l'étude de N. Canepa et A. Ansani, *Out of the Woods : the Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Détroit, Wayne State UP, 1997.

I.1.3. *Le Piacevoli Notti*, de Giovan Francesco Staparola et *Lo Cunto de li cunti*, de Giambattista Basile, berceaux du conte de fées littéraire.

On ignore quasiment tout de la vie de Straparola, et même ce nom n'était certainement qu'un surnom. Pourtant son recueil connut plus de vingt-cinq rééditions entre 1553 et 1613. En outre, il fut traduit en Français en 1560 et en Allemand en 1580. Le cadre de ces *Nuits facétieuses*[80], présente l'Evêque de Lodi et sa fille, réfugiés sur l'île de Murano. La jeune fille choisit dix dames pour constituer sa cour. A cette compagnie se joignent des hommes. Pour le dernier jour du carnaval, elle suggère que soient tirés au sort cinq noms, les personnes ainsi désignées devant raconter une fable. Cette « mise en scène » du récit s'insère dignement dans la tradition de Boccace comme nous l'avons vu précédemment.

Par ailleurs, dans l'ensemble de ces soixante-quatorze nouvelles, Straparola insère quatorze contes de fées[81]. Dès lors, on peut dire que le conte de fées, genre littéraire, est né.

Par exemple, la quatrième fable de la première nuit fait partie de ces contes de fées. Ariane y conte à son auditoire l'histoire du prince de Salerne, Thibaud. Ce dernier est marié et père d'une jeune fille dont la beauté surpasse celle de toutes les autres dames de Salerne. Malheureusement, la reine vient à mourir et fait promettre à son époux de n'épouser qu'une femme qui pourra porter son anneau. Or, aucune femme du royaume ne peut le passer à son doigt. Un jour, Doralice, la fille de Thibaud, s'amuse avec le bijou et fait remarquer à son père que la bague lui va à merveille. Il n'en faut pas plus au roi pour décider de l'épouser. Effrayée, la jeune princesse se réfugie chez sa nourrice qui cherche un moyen de lui éviter cette souffrance. Pour ce faire, elle dissimule Doralice dans une armoire après lui avoir fait

[80] G.F. Straparola, *Les Nuits facétieuses*, traduit par Joël Gayraud, José Corti, « Merveilleux », 1999.
[81] Ces quatorze contes de fées sont répertoriés par J. Gayraud dans ses notes et commentaires, *ibid.*, pp. 617 à 633.

boire une liqueur qui lui permettra de survivre sans boire ni manger. C'est une solution provisoire, la nourrice comptant sur une aide divine qui ne tarde pas à arriver... En effet, l'armoire est vendue au roi d'Angleterre, un jeune homme beau et vaillant. Celui-ci installe le meuble dans sa chambre, mais ne l'ouvre jamais. Chaque jour, lorsqu'il part à la chasse, la jeune fille sort de sa cachette pour s'occuper de la chambre royale. Elle la parfume et la décore. Intrigué, le roi finit par se cacher pour savoir qui lui prodigue ces soins et il découvre la belle princesse. Le mariage est conclu rapidement et deux enfants naissent de cette union.

Le conte pourrait s'arrêter là, mais arrive alors le roi Thibaud déguisé en marchand, à la recherche de cette armoire contenant sa fiancée. Apprenant que sa fille était reine de ce royaume, il réussit à se faire loger dans le château. La nuit, il assassine les deux enfants princiers et remet l'arme du crime dans les effets de la reine. Au matin, fou de douleur, le toi fait enterrer son épouse vivante, et le père indigne s'en retourne chez lui, satisfait de ses exactions. Il les conte d'ailleurs fièrement à la nourrice de Doralice qui s'empresse, à nouveau, de voler au secours de sa protégée en révélant la vérité au roi d'Angleterre. La reine est déterrée et sauvée. Thibaud, quant à lui, est dépossédé de son royaume, ramené en Angleterre où il est écartelé.

Comment ne pas reconnaître dans ces personnages les ancêtres de Peau d'Âne[82], et de l'héroïne de *Mille Pelages*[83] dont les aventures sont si proches.

En effet, parmi ses *Contes de ma Mère l'Oye*, il en est un dans lequel Charles Perrault rapporte l'histoire d'un roi, « Le plus grand qu'il fût sur la terre ». Ce roi partage l'amour de sa tendre femme qui était quant à elle « si charmante et si belle » et qui « avait l'esprit si commode et si doux », que le roi était avec elle « moins heureux roi qu'heureux époux ». Un couple si parfait ne pouvait, bien évidemment, avoir qu'un enfant parfait, et ce fut le cas en la personne de la jeune infante, qui fut leur seule descendance. Enfin, pour parfaire cette image du bonheur, l'écurie du vaste et riche palais abritait un âne unique qui présentait la particularité de produire de l'or !

Mais, un si beau tableau ne pouvait demeurer aussi exemplaire et il arriva qu'un jour la reine tombât gravement malade. Malgré tous les efforts de son époux,

---

[82] Ch. Perrault, *Peau d'Âne, in Contes,* Livre de Poche, « Nouvelle Approche », 1987, p. 11.
[83] Grimm, *Mille Pelages, in Contes cruels,* préface de M. Tatar, Le Pré aux Clercs, 1998, p. 98.

rien ne put la sauver et un instant avant son trépas, elle demanda une faveur à son mari :

« Trouvez bon qu'avant que je meure
J'exige une chose de vous :
C'est que s'il vous prenait envie
De vous remarier quand je n'y serai plus...
-Ah ! dit le roi, ces soins sont superflus,
Je n'y songerai de ma vie,
Soyez en repos là-dessus,
-Je le crois bien, reprit la reine,
Si j'en prends à témoin votre amour véhément ;
Mais pour m'en rendre plus certaine,
Je veux avoir votre serment,
Adouci toutefois par ce tempérament
Que si vous rencontrez une femme plus belle,
Mieux faite et plus sage que moi,
Vous pourrez franchement lui donner votre foi
Et vous marier avec elle. »[84]

La reine pensait, par un tel serment, vouer son mari à un veuvage certain et sans fin, car il n'existait aucune femme plus belle qu'elle-même dans tous les royaumes alentour. Cependant, elle n'avait pas pensé qu'une personne, pourtant au sein du palais, possédait toutes ses qualités et même davantage, elle n'avait pas songé à l'infante. Hélas, le roi, lui, le remarqua et décida de l'épouser ! La jeune princesse, terrifiée par cette idée alla quérir de l'aide chez sa marraine, une fée « qui n'eut jamais de pareil en son art ». Cette dernière lui conseilla alors d'imposer à son père une condition pour que ce mariage ait lieu : que celui-ci lui procure une robe couleur du temps. Selon la bonne fée, ceci était impossible et le roi ne pourrait accéder à cette volonté, ainsi le mariage n'aurait pas lieu. Malheureusement, les tailleurs du roi firent des merveilles et il put satisfaire la demande de sa fille. Sur les conseils de la fée, la princesse demanda alors successivement une robe couleur de lune puis couleur du soleil. Mais à chaque fois, les brodeurs de la cour s'exécutaient avec un art remarquable. Il ne restait alors à la princesse désespérée qu'à réclamer la peau de l'âne magique. Ce dernier assurant la richesse du royaume, le roi ne pourrait que s'y

[84] Ch. Perrault, *Peau d'Âne*, *in Contes*, *op.cit.*, p. 12 à 14.

opposer ! Mais le roi ne s'y opposa pas. La jeune fille décida alors de s'enfuir pour échapper à ce honteux mariage, elle se couvrit de la peau de l'âne et emporta avec elle une cassette emplie de ses toilettes et de ses bijoux. La fée lui confia également une baguette qui lui permettrait de faire voyager cette cassette sous terre, en toute discrétion et sans efforts. C'est sale et vilaine qu'elle arriva chez une fermière qui l'engagea comme souillon. La jeune fille n'avait alors de joie que de se retirer le dimanche pour recouvrer son allure de princesse. Son avenir était tout de même bien sombre, raillée et exploitée par les gens de la métairie. Mais un jour, un prince arriva jusqu'à cette ferme et, par hasard, il aperçut la souillon dans ses habits de lumière. Quelques péripéties plus tard et la voilà mariée à ce prince avec dans l'assistance, des rois puissants, des princes magnifiquement parés et dans le nombre, son père revenu à des sentiments plus raisonnables.

Doralice se reconnaîtrait certainement dans ce conte, ainsi que sa nourrice dans le personnage de la bonne fée toujours prête à porter secours à sa jeune protégée. Mais si Doralice et Peau d'Âne sont libérées des desseins incestueux de leurs pères, une autre héroïne, victime elle aussi d'un père la désirant pour épouse n'aura pas cette chance.

En effet, les frères Grimm rapportent l'histoire de celle qui sera nommée Mille Pelages, en référence au manteau conçu avec les plus beaux pelages des bêtes environnant le royaume de son père. Ce manteau, qui devait être irréalisable, devait la sauver du mariage tant redouté... La jeune fille comme Doralice et Peau d'Âne s'enfuit, mais elle sera retrouvée et se verra mariée à son père.

Mille Pelages, *Peau d'Âne*, voilà deux contes qui ont pu être inspirés par Straparola.[85]

La première fable de la nuit suivante, relate le destin du Roi Galiot et de sa femme Hersile. Un jour, assoupie sous un arbre, Hersile est le jouet de trois fées facétieuses. L'une lui jette le sort de devenir grosse, l'autre que ce soit d'un fils doué de toutes les vertus imaginables, et enfin la troisième, que ce fils naîtra sous

[85] Dans son édition critique des *Contes* de Perrault, François Flahaut s'interroge sur les sources des récits qu'il commente. Tout comme Jack Zipes, dans son article concernant « Les origines italiennes du conte de fées » in *Il était une fois les contes de fées*, *op.cit.*, p. 66, il formule l'hypothèse que Perrault a eu connaissance des *Nuits facétieuses*, et s'en est inspiré notamment pour la rédaction de *Peau d'Âne*, mais il émet une réserve : « Il a aussi bien pu se contenter de puiser dans la tradition orale, où ce conte est très répandu. » *in* Ch. Perrault, *Contes*, *op.cit.*, p. 133.

l'apparence d'un porc, enveloppe qui ne disparaîtrait qu'à son troisième mariage. Le jeune porc naît et grandit. Il tombe sous le charme d'une jeune fille pauvre qui est l'aînée de trois sœurs. Il la demande en mariage, elle accepte mais fait le projet de le tuer lors de sa nuit de noce. Le prince l'entend et la précède dans son funeste dessein. Le même scénario se produit avec la seconde sœur. Or la dernière jeune fille est réellement amoureuse du porc, tombée sous le charme de ses nombreuses vertus. Le prince lui révèle qu'elle a le pouvoir de lui ôter cette apparence bestiale. Le mariage suit et le jeune couple connaît alors une vie heureuse.

Ce jeune prince à l'enveloppe porcine n'est pas sans rappeler le *Prince Marcassin* de Mme D'Aulnoy.

Enfin, parmi les quatorze contes de fées contenus dans *les Nuits Facétieuses*, la première fable contée la onzième nuit sur cette île de Murano est remarquable par les similitudes qu'elle présente avec des contes traditionnels qui lui sont postérieurs. Il s'agit de la première trace écrite d'un thème depuis fort usité, notamment dans *le Chat Botté* de Perrault, comme ce récit permet d'en juger.

Il est question des aventures de la descendance de Soriane à sa mort. Celle-ci meurt en laissant trois fils. Au premier, elle laisse une huche pour pétrir le pain ; au second, elle lègue un tour et enfin elle confie au cadet, une chatte... Ce dernier, nommé Constantin, souffre de la faim, abandonné de surcroît par ses frères. Mais la chatte « qui est fée », va le mener par ses ruses à la richesse et à l'abondance. Constantin finira Roi.

On ne peut pas affirmer avec certitude que les conteurs postérieurs à Straparola se soient inspirés de ses récits pour écrire les leurs, toutefois, les similitudes entre les contes de fées des *Nuits facétieuses* et certains textes plus récents sont remarquables et justifient à elles seules que l'on puisse se poser la question d'une quelconque reprise des contes italiens dans les recueils français de la fin du XVIIème siècle et dans les textes des frères Grimm. Certains critiques font plus que de s'interroger sur les parentés des thèmes exploités et concluent à un manque de considération du rôle de l'écrivain italien. Pour Jack Zipes, par exemple, le rôle de Straparola dans la naissance et le développement du conte de fées littéraire en Europe est loin d'être estimé à sa juste valeur :

On a de sérieuses raisons de penser que ses fables circulèrent à travers toute l'Europe et firent une forte impression dans les milieux lettrés. Basile les connaissait, Madame D'Aulnoy, Madame de Murat, Eustache Le Noble et le chevalier de Mailly aussi ; à travers eux, celles-ci se répandirent en Allemagne pour, finalement, inspirer les frères Grimm.(...) Bref, Straparola inventa, en Europe, le genre littéraire du conte de fées et le marqua de son empreinte[86].

Un autre nom vient précéder les conteurs français du XVIIème siècle dans l'histoire du conte de fées littéraire, il s'agit de Giambattista Basile. Connu surtout pour *Lo Cunto de li Cunti. Le Conte des Contes*[87] ou le *Pentaméron,* publié de façon posthume entre 1634 et 1636. Il s'agit d'un recueil de cinquante contes de fées qui connut, lui aussi, de nombreuses rééditions.

Tout comme dans le *Décaméron* ou les *Nuits Facétieuses*, les récits sont encadrés et narrés par différents personnages à un auditoire identique. Mais, à la différence des deux premiers recueils, celui de Basile présente des aventures elles-mêmes insérées dans un conte, et chaque texte a un but bien précis qui a son importance dans le récit cadre. A ce titre, l'œuvre de Basile se rapprocherait davantage des *Mille et une nuits*, où le sultan des Indes, le roi Schariar, trompé par son épouse décide de la faire exécuter, puis, souhaitant se venger de toute la gente féminine, il s'engage à épouser une femme chaque jour et à la tuer au lendemain de la nuit de noces, s'assurant ainsi qu'il n'aura plus le temps d'être trahi. De nombreuses femmes subissent ce sort, jusqu'au jour où ce roi épouse la malicieuse Schéhérazade. Cette dernière entreprend de lui conter, au soir des noces, une aventure qui tient en haleine son nouveau mari, et de l'interrompre à l'aube. Le roi voulant alors connaître la suite diffère l'exécution de la jeune reine. Forte de ce premier succès, Schéhérazade renouvelle l'expérience chaque nuit, et ce, durant mille et une nuits. Schariar renonce alors à son dessein et la conteuse a la vie sauve.

Proche de ce schéma, *le Conte des Contes* présente l'histoire de Zoza. Cette jeune princesse, d'une mélancolie absolue, assiste un jour à une altercation entre un enfant et une vieille femme. La situation amuse la jeune fille pourtant difficile à

[86] J. Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées », *op. cit.*, p. 69.
[87] G. Basile, *Le Conte des contes*, traduit en français par Françoise Decroisette, Strasbourg, Circé, 1995.

dérider d'ordinaire, et elle se met à rire aux éclats. Vexée, la vieille lui lance une malédiction : Zoza devra épouser le prince de Camporotondo, sinon sa vie ne sera faite que de tourments. La princesse part donc en quête de ce prince qui pourra la délivrer de ce funeste sort, elle se munit de trois objets magiques. Enfin, elle découvre le prince, mais celui-ci se trouve dans un sommeil qui ne prendra fin que lorsque l'amphore posée à ses côtés sera remplie de larmes. Zoza se met alors à pleurer et à verser ses larmes dans le vase, mais le sommeil la gagne à son tour. Une esclave profite de la situation, achève de remplir le récipient et se voit épousée par le prince éveillé ! Désespérée, l'héroïne du *Conte des Contes,* utilise un des objets enchantés qu'elle avait emportés dans son voyage et jette à son tour un sort à l'épouse de Camporotondo.

Ainsi, l'ancienne esclave éprouve-t-elle le désir maladif d'entendre des contes. Pour la satisfaire, son époux fait venir de nombreuses vieilles conteuses. Le dernier jour, Zoza se substitue à l'une d'elles et raconte sa propre histoire. L'esclave est alors démasquée et l'injustice réparée puisque le prince épouse Zoza, effaçant du même coup la malédiction de la vieille femme vexée par les rires de la nouvelle princesse.

Les récits narrés à l'esclave sont tous des contes de fées, et Françoise Decroisette, qui les a traduits du Napolitain insiste sur leur place dans le paysage littéraire européen :

> Entendons-nous. *Le Conte des Contes* est un recueil de contes, de ceux dont les spécialistes ont par la suite scruté la morphologie pour tenter d'établir des classifications rationnelles. Avec le traditionnel « il était une fois », atténué de-ci de-là par quelques « on dit que », Basile nous entraîne dans l'univers du merveilleux. Rois, reines, princes et princesses, fées bonnes ou mauvaises, magiciens, esprits follets, animaux parlants et agissants, dragons, orques, ogres et ogresses, formules magiques, objets et plantes surnaturelles, désirs d'enfantements, épreuves à surmonter, transgressions, enchantements et délivrances, rien n'y manque. Non seulement les situations, les personnages et leurs fonctions, mais les codes narratifs et les structures élémentaires sont ceux du merveilleux européen : temporalité ritualisée et hyperbolique- sept jours, sept mois, sept ans-, spatialisation tout aussi ritualisée alternant la forêt, la mer, la montagne, la ville, le palais, et tout aussi hyperbolique dans les incessants cheminements transcontinentaux des héros et dans sa démesure- les montagnes y fleurtent

avec les nuages, les bois, territoires des ombres et de la peur, y sont impénétrables et labyrinthiques-, effacement de la logique causale, banalisation de l'impossible.[88]

Pour F. Decroisette, les textes de Basile sont à n'en pas douter des contes de fées, au même titre que les contes de Perrault. Elle rapporte dans ce sens une remarque faite par Walter Scott dans son journal en 1832 alors qu'il venait de découvrir par hasard *Lo Cunto de li cunti* :

> On m'a parlé d'une œuvre en dialecte qui serait le recueil de vieilles légendes napolitaines, c'est tout à fait ce qu'il me faudrait. Et je tombe sur un in 12° épais et lourd, contenant les *Contes de ma Mère l'Oye* : mon vieil ami le Chat Botté, Barbe-bleue, presque tout le répertoire ![89]

Walter Scott se déclarait même prêt à reconnaître au Napolitain des droits d'auteur sur les *Contes de ma Mère l'Oye* ! En effet, tout comme chez Straparola, certains récits ne peuvent manquer de rappeler des contes qui leurs sont ultérieurs. A commencer par *La Chatte des Cendres*[90] qui présente de nombreuses similitudes avec *Cendrillon*[91].

Dans ce récit, Zezolla, jeune princesse détestée de sa belle-mère, se laisse convaincre par sa gouvernante de tuer la marâtre et d'amener son père à l'épouser elle, la nourrice. Désireuse d'avoir pour belle-mère cette femme aimante, Zezolla s'exécute. Hélas, une fois mariée, la gentille nourrice se transforme en marâtre à son tour, elle fait venir au château ses six filles et relègue la princesse à la cuisine, où elle aura ce surnom de « chatte des cendres ». Mais une bonne fée veille. Elle lui fait parvenir un dattier magique qui réalise ses vœux. Ainsi peut-elle se rendre au bal organisé par le roi dans des habits si magnifiques que toute l'assemblée est sous le charme. Intrigué, le monarque la fait suivre pour savoir où réside cette adorable personne. Le serviteur du roi s'élance donc à la poursuite de la princesse, qui, dans sa fuite, laisse tomber une mule. En possession du délicat soulier, le roi organise une gigantesque fête où sont conviées toutes les femmes du royaume. Il entreprend alors de faire chausser la pantoufle à chacune d'entre elles. Enfin, le tour de Zezolla arrive,

---

[88] F. Decroisette, « Les jeux de l'imagination et du savoir », préface au *Conte des contes* de G. Basile, *op.cit.*, p. 9.
[89] *Ibid.*, p. 11.
[90] *Ibid.*, p. 76.
[91] Ch. Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre, in Contes, op.cit.*, p. 35.

et parfaitement chaussée, elle est reconnue par le roi et devient par ses noces une des reines des plus respectées.

La marâtre, les sœurs odieuses, le surnom lié aux fonctions de souillon en cuisine, le bal, le roi, et plus encore, l'épisode de la pantoufle perdue, tout concourt à laisser penser que Cendrillon est une descendante directe de Zezolla.

De par sa ressemblance flagrante avec le récit de la *Belle au bois dormant*[92], *Soleil, Lune et Thalie*[93] aura lui aussi certainement incité Walter Scott à comparer les œuvres de Perrault et de Basile.

On se souvient de cette princesse et du sort que lui avait jeté une fée mécontente de n'avoir pas été conviée au baptême de l'infante. La jeune fille devait se piquer avec un rouet et tomber dans un sommeil profond. Pour éviter ce malheur, le roi interdit tous les rouets au royaume, malheureusement il en resta un, bien caché dans un grenier, que la princesse découvrit jeune fille. Elle se piqua, et sombra dans un sommeil si profond que rien ne put la réveiller. Pourtant près d'un siècle plus tard, un prince arrive jusqu'à elle, l'embrasse et la délivre du sort. Tous deux se marient et ont deux enfants, Aurore et Jour. Mais lors d'une longue absence du prince, sa méchante mère ordonne de tuer les deux enfants pour les servir à dîner. Le cuisinier pris de pitié, lui sert à la place un agneau et un chevreau alors que son épouse cache les pauvres enfants. Puis la vieille mère veut manger la reine. Le cuisinier, là encore fait preuve de bravoure en dissimulant la reine et en cuisinant une biche pour satisfaire sa maîtresse. Mais la reine-mère découvre la tromperie et fait préparer une cuve emplie de serpents pour y jeter la reine, ses enfants, le cuisinier et son épouse. Fort heureusement, le roi revient en son palais à ce moment précis, et de rage, la marâtre se jette dans la cuve.

Basile rapporte le même récit dans *Soleil, Lune et Thalie*, à quelques différences près.

En effet, un oracle prédit que la petite Thalie mourra en se piquant avec une écharde de lin. Le roi, son père, fait donc interdire cette matière dans tout le royaume. Mais un jour, une vieille femme passe devant la propriété de campagne où séjourne Thalie. Et cette vieille file le lin, curieuse, Thalie s'en approche et le lin lui

[92] Ch. Perrault, *la Belle au bois dormant, in Contes, op.cit.*, p. 23.
[93] G. Basile, *Soleil, Lune et Thalie, in Le Conte des contes, op.cit.*, p. 427.

pique le doigt. Aussitôt, elle sombre dans un profond sommeil. Cette demeure est alors fermée à tout jamais, seule Thalie y repose dans un sommeil sans fin. Un jour, un roi décide de pénétrer dans cette maison abandonnée, il y découvre la jeune princesse et succombe à son charme. Il lui fait alors deux enfants, puis s'en retourne auprès de sa véritable épouse. Les mois passent et Lune et Soleil voient le jour, mais au lieu de trouver le sein de sa mère pour se nourrir, l'un des enfants prend le doigt jadis blessé et le délivre de l'écharde de lin. Thalie se réveille et profite du bonheur de la maternité. Au même instant, le roi se souvient de cette amante étrange qu'il avait possédée quelques mois plus tôt. Il décide de retourner dans cette demeure et à sa grande joie, il découvre Lune, Soleil et Thalie. Thalie et le roi tombent éperdument amoureux l'un de l'autre, et le roi vient souvent lui rendre visite. Mais la reine, jalouse, découvre les infidélités de son époux. Par un stratagème elle fait venir les deux enfants à la cour et ordonne à son cuisinier de les servir à dîner à son mari. Refusant de reproduire un repas odieux qui valut la malédiction aux Atrides, le cuisinier sert au couple royal deux petits chevreaux. Dans sa faim de vengeance, la reine réclame également le corps de Thalie. Mais le roi survient avant qu'il ne lui arrive malheur. La femme trompée est alors jetée au feu, et le roi peut épouser Thalie. Enfin, il nomme le cuisinier qui avait sauvé ses enfants, grand chambellan.

Là encore, les ressemblances entre les récits de Basile et de Perrault sont troublantes.[94]

En conclusion, ces deux recueils italiens de Giambattista Basile et de Straparola présentent de nombreuses similitudes avec les contes issus des siècles suivants. Les deux conteurs italiens auraient-ils alors servi de mine d'or où leurs descendants pouvaient puiser des idées originales ? Il est difficile de l'affirmer, les auteurs ont pu avoir eu vent des mêmes récits populaires, véhiculés oralement. Cependant certaines ressemblances, tant dans le déroulement des péripéties que dans les noms, sont troublantes et laissent à penser que les conteurs de la fin du XVIIème siècle avaient eu entre les mains ces histoires italiennes. Quoiqu'il en soit, qu'ils aient servi de modèle ou non, ces deux conteurs ont ouvert les voies du conte de fées littéraire en tant que tel.

---

[94] Et d'autres exemples de concordance entre les récits du *Conte des Contes* avec d'autres contes ultérieurs abondent dans le recueil, ainsi *Cagliuso* rappelle-t-il le *Chat Botté*, *Penta la Manchote*, *La jeune Fille sans Mains*, des frères Grimm, ou encore *Ninnillo et Nennella*, *le Petit Poucet*.

I.1.4. Le rôle primordial des conteurs français de la fin du XVIIème siècle.

Que le « continuum historique »[95] du conte de fées littéraire ait pris naissance en Italie et non en France ne doit pas remettre en cause le rôle primordial qu'ont joué les conteurs français des années 1690 dans l'histoire du genre, car ils ont su l'enrichir et l'affiner.

Charles Perrault, tout d'abord, étape incontournable dans tout bon guide touristique du conte de fées littéraire, voit encore aujourd'hui son nom rimer avec conte de fées. Pourtant sa carrière ne se limite pas aux *Histoires ou contes du temps passé*, comme le constate F. Flahault[96] :

> En 1697, lorsque paraissent les *Histoires ou contes du temps passé*, Perrault a soixante-neuf ans. Il a derrière lui une brillante carrière. Paradoxe : ce par quoi Perrault s'est distingué aux yeux de ses contemporains, nous l'avons oublié pour n'associer son nom qu'à une dizaine de contes dont il n'est même pas certain qu'ils soient entièrement de sa plume et dont aucun n'est à proprement parler de son invention. Ces « bagatelles », comme il les qualifia lui-même, ont suffi à repousser dans l'ombre l'auteur d'œuvres galantes en faveur auprès des précieux, le poète chantant les louanges de Louis XIV, le haut fonctionnaire secondant Colbert durant vingt ans, l'académicien, le polémiste enfin, qui fut à l'origine de la querelle des Anciens et des Modernes.

En effet, Charles Perrault conteur, est un épisode tardif et bref dans la carrière de ce personnage, d'abord brillant étudiant en Lettres, puis avocat. Certes, Charles ne délaisse jamais ses penchants littéraires puisqu'il entreprend de traduire le sixième livre de l'*Enéide*, et qu'il compose des vers galants et précieux ou des odes à la gloire du royaume. Ces dernières vont, par ailleurs, lui ouvrir les portes d'une carrière politique inattendue car il est nommé secrétaire de la Petite Académie où il gagne la confiance de Colbert. Elu ensuite à l'Académie Française, il en devient Chancelier en 1672. C'est alors que Charles Perrault engage une réflexion critique sur les

[95] Expression empruntée à J. Zipes, « Les origines historiques du conte de fées », *op.cit.*, p. 74.
[96] F. Flahault, postface aux *Contes* de Ch. Perrault, *op.cit.* p. 119.

fondements culturels de la société en prônant la supériorité des auteurs modernes sur les auteurs anciens. Face à de fervents défenseurs des valeurs antiques comme Racine, Perrault donne naissance aux prodromes de la querelle des Anciens et des Modernes. Les désaccords au sein de la cour vont prendre de telles proportions que Colbert lui diminue progressivement ses fonctions, et lorsque ce dernier décède, Perrault est mis dans une retraite presque totale. Il se consacre alors à l'éducation de ses enfants, sans pour autant abandonner ses convictions quant à la précellence des Modernes, et la lecture publique du *Siècle de Louis XIV* fait alors éclater la querelle entre les Anciens menés par Boileau et les Modernes dont le chef de file est Perrault, qui durera sept ans. Elle sera alimentée entre autres, par les quatre volumes produits par Perrault constituant les *Parallèles des Anciens et des Modernes*.[97].

Les Histoires ou contes du temps passé sont rédigés dans le même temps que ces quatre volumes, et beaucoup y voient une forme naïve des arguments en faveur des modernes :

> Si simples et naïves que soient ces histoires, elles viennent à point nommé en illustration du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, dont la parution s'achève précisément en cette année 1697, démontrant que les contes « que nos aïeux ont inventés pour leurs enfants » sont plus moraux que ceux de l'Antiquité.[98]

Par ailleurs, cette adéquation entre les contes et l'œuvre plus théorique de Perrault contribue à attribuer la paternité des contes de fées à Charles plutôt qu'à Pierre, son fils. Car le doute existe sur l'identité réelle de l'auteur du recueil, Perrault père ou fils ? En effet, le recueil en question a été offert en 1695 à la nièce de Louis XIV avec une dédicace signée des initiales de Pierre Perrault. L'année suivante, c'est sous le nom de Darmancour qu'il publiera le-dit recueil. « Cependant, nombre de contemporains y ont vu la main du père », remarque Carine Picaud dans un article intitulé « Les contes en prose de Perrault », à l'image de l'abbé de Villiers dans ses *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps pour servir de préservatif contre le mauvais goût*. Même si son œuvre se présente comme une véhémente critique contre le genre du conte de fées, fruit de l'oisiveté pêchant par excès de frivolité, il reconnaît la démarche moralisatrice des contes de Perrault

[97] Eléments recueillis dans « Charles Perrault », *Nouveau dictionnaire des auteurs*, Laffont, Bompiani, 1994.
[98] C. Picaud, « Les contes en prose de Perrault », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 96.

père. Enfin, si la question de la paternité demeure encore ouverte de nos jours, la collaboration est admise : Pierre aurait couché sur le papier quelques contes de nourrices et Charles les aurait mis en forme et complétés de moralités en vers. Ce scénario proposé par *Le Mercure Galant* demeure le plus plausible.

Par ailleurs, *Les Histoires ou Contes du Temps Passé*, ou *Contes de ma Mère l'Oye*, ne sont pas qu'un argument déguisé destiné à nourrir la querelle des Anciens et des Modernes, c'est également une œuvre qui répond à un horizon d'attente. En effet, la cour est très friande de ces récits. Conter est alors un jeu de cour, comme le montre Véronique Meunier dans son article, « Veillées, nourrices et jeux de cour » :

> Dans une lettre à sa fille la comtesse de Grignan, datée du 6 août 1677, Madame de Sévigné rapporte comment les femmes de Versailles aiment à « se faire mitonner », c'est à dire se faire relater des contes de fées. De ces contes de bonnes femmes les salons littéraires font un jeu, dont des recueils manuscrits gardent la trace. Ces copies circulent dans les salons.[99]

Tout l'art de Perrault aura été de respecter la tradition orale et la couleur populaire de ces contes de bonnes femmes dont parle Madame de Sévigné, mais en les habillant d'un costume mondain, en y ajoutant ses talents d'homme de lettres[100] :

> [Le travail de Perrault] sur les contes, habile et patient, s'apparente au métissage, au croisement d'éléments choisis dans des domaines littéraires disparates : les récits lettrés de la Renaissance italienne et les « contes de vieille ». Ainsi constitue-t-il lui-même une tradition populaire qui paraît plus vraie que nature, dont il suggère les compréhensions et les usages. Il a recours aux ressources techniques de la culture écrite et lettrée, comme celles de l'édition, pour fabriquer une oralité satisfaisante, qui puisse donner le change au point qu'on la tienne pour vraie.[101]

L'activité littéraire de Charles Perrault est donc très dense en ce XVIIème siècle, tant dans le domaine de l'écriture que dans celui de la critique[102]. En outre, le

---

[99] V. Meunier, « Veillées, nourrices et jeux de cour », *Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 56.
[100] Consulter sur ce sujet l'ouvrage de Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1989.
[101] C. Velay-Vallantin, « Le conte de fées : une invention française », *in Il était une fois le conte de fées, op.cit.*, p. 20.
[102] Sur Charles Perrault, on pourra lire également J. Barchilon et P. Flinders, *Charles Perrault*, Boston, Twayne Publishers, 1981 ; J. Barchilon et H. Petit, *The Authentic Mother Goose Fairy Tales and Nursery Rhymes*, Denver, Shallow, 1960 ; J. Perrot (sous la dir. de), *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998 ; P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987 ;

conte de fées lui doit son premier recueil édité et publié en France. Cependant, il ne faut pas se laisser aveugler par la notoriété de l'œuvre de Perrault, et résumer le conte littéraire français à son seul nom, quelle que soit l'autorité incontestable qui l'entoure.

En effet, « Mary-Elizabeth Storer[103], Jacques Barchilon, Marc Soriano ou Raymonde Robert, par leurs recherches, ont ressuscité cette effervescence de la fin du XVIIème siècle : ils ont redécouvert la forêt des conteuses derrière l'arbre Perrault. »[104] Dans cette « forêt », se distingue Madame d'Aulnoy, avec ses *Contes de Fées*, recueil paru en 1697 et édité par Claude Barbin. Il est constitué de seize contes répartis dans quatre volumes : dans le nombre se trouvent le très célèbre *Oiseau bleu*, ou encore la non moins célèbre *Belle aux cheveux d'or*. L'année suivante, elle publie Les *Contes nouveaux, ou les Fées à la mode* où neuf nouveaux contes sont narrés. Ainsi, le conte de fées littéraire se voit-il enrichi de vingt-cinq récits publiés sur deux années. Par ailleurs, une étude de Véronique Meunier montre que Madame d'Aulnoy est l'auteur le plus prolifique de sa génération et qu'elle demeure, aujourd'hui encore, l'auteur de contes de fées le plus publié en France après Charles Perrault.[105] Mademoiselle l'Héritier, nièce de Charles Perrault, contribua elle-aussi à faire du jeu de salon qui consiste à conter des récits merveilleux, un genre littéraire. Son récit le plus célèbre s'intitule *L'Adroite princesse ou Les aventures de Finette*, publié en 1696 avec d'autres récits, contes ou nouvelles, dans le recueil *Œuvres Meslées*[106].

M. Soriano, *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1968 ; *Le dossier Perrault*, Paris, Hachette, 1972 ; et le numéro d'*Europe* consacré à Charles Perrault, n°739-740, nov.-déc. 1990.

[103] M.E. Storer, *Un Episode littéraire de la fin du XVIIème siècle. La Mode des contes de fées* (1685-1700), Genève, Slatkine, 1972 ; J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Honoré Champion, 1975 ; R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème siècle à la fin du XVIIIème siècle*, Paris, Honoré Champion, « Littérature Comparée », 2002. Voir également « L'infantilisation du conte merveilleux au XVIIème siècle » in R. Mansau, *Enfance et Littérature au XVIIème siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 33-46. Toujours concernant cette forêt de conteuse évoquée par Olivier Piffault, consulter les études d'A. Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698) : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998 et de M.A. Thirard-Legris, *Les contes de fées de Madame d'Aulnoy. Une écriture de subversion*, thèse de doctorat soutenue à Lille III, 1994.

[104] O. Piffault, « Le Chaudron des Contes », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 16.

[105] V. Meunier, « Madame d'Aulnoy, Baronne Aventurière », *ibid.*, p. 112.

[106] Mademoiselle L'Héritier, *Œuvres meslées*, Paris, J. Guignard, 1696.

I.1.5. Les fées en catalogue.

A ces noms, de nombreux autres s'ajoutent qui n'auront pas eu la postérité de ces conteurs. C'est pourquoi, dans la France du Siècle des Lumières, siècle entre autres, de l'Encyclopédie, est publié un catalogue du merveilleux à l'initiative bienheureuse de Charles Joseph de Mayer[107].

« Soucieux de sauver de l'oubli des textes édités quelques dizaines d'années plus tôt et déjà difficiles à trouver, Charles-Joseph de Mayer prévoit initialement de publier trente volumes à son *Cabinet des Fées.* »[108] Quarante et un volumes sont finalement publiés entre 1785 et 1789. Ils regroupent un nombre considérable de contes de fées. Le choix de ces contes est arbitraire, de Mayer se chargeant de les choisir et d'en établir une hiérarchie, mais ce travail de longue haleine permet une vue d'ensemble de la production littéraire du conte au XVIIème siècle[109]. Par ailleurs la réception de l'œuvre montre une attente du public que *Le Mercure Galant* qualifie « d'empressé » dans son numéro du 4 juin 1785.

Enfin, à ces sources majeures, d'autres viennent s'ajouter qui relèvent de la tradition orale ou écrite.

I.1.6. Petite géographie des grands contes constitutifs de l'héritage culturel européen.

En effet, la matière des contes de fées qui constituent bien plus qu'un corpus mais forment un patrimoine commun aux enfants et aux adultes, est fondée sur quelques grands contes célèbres issus de divers endroits, diverses cultures. Ainsi,

---

[107] *Le Cabinet des fées* connaîtra des rééditions augmentées et commentées, notamment celle d'E. Lemirre, *Le Cabinet des fées, contes choisis et présentés*, Paris, P. Picquier, 2000 ;

[108] V. Meunier, « Le Cabinet des Fées », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 111.

[109] E. Lemirre, « Charles-Joseph de Mayer, éditeur du Cabinet des Fées », *ibid.*, p. 118 ; voir également l'article de J. Barchilon, « Uses of the fairy tales in the eighteen century », *in Studies on Voltaire and the eighteen century,* vol. XXIV, 1963, p. 111-138.

l'ouvrage *Il Etait une fois les contes de fées*[110] propose ce que l'on pourrait appeler une petite géographie des grands contes, en insérant entre ses articles des descriptifs des œuvres qui constituent l'héritage culturel européen en matière conte de fées. Si les frontières de l'Europe sont parfois dépassées, c'est en tout cas ce que l'esprit européen aura sélectionné comme semences pour ses créations.

Parmi les textes appartenant à cette matrice imaginative, nous retrouvons par exemple, *l'Âne d'Or*, d'Apulée :

> Composé vers le milieu du IIème siècle par Lucius Apuleius, *L'Âne d'Or* relate les aventures à rebondissements d'un jeune homme qui, trop curieux des mystères de la magie, se trouve métamorphosé en âne, compagnon d'infortune d'une bande de brigands.[111]

Le récit en renferme d'autres, comme la fable mythologique des amours de Psyché et Cupidon, dont c'est la plus ancienne occurrence écrite. Mais il faut aussi penser aux *Métamorphoses* d'Ovide, au *Pancatantra*, une œuvre indienne anonyme composée vers 570 avant J.C. dont certaines fables auraient pu inspirer Marie de France, Straparola, Basile, Perrault ou encore les frères Grimm. L'ouvrage a en effet été traduit en arabe vers 750, pénétrant ainsi l'Occident puis traduit en français en 1724 par Antoine Galland sous le titre *Les Contes et fables indiennes de Bidpaï et de Lokman.* On retrouve par ailleurs, ce texte dans *Le Cabinet des fées* de Charles Joseph de Mayer. Les aventures contées dans *Les Mille et une nuits*[112], et traduites en français, toujours par Antoine Galland en 1704, voyagent elles aussi en Europe laissant dans son sillage mille et une sources d'inspirations pour les écrivains.

Ainsi, de Marie de France qui rédige ses *Lais* au Moyen-Âge en Angleterre, donnant ainsi naissance à un genre nouveau que l'on peut considérer comme l'ancêtre du conte de fées littéraire, en passant par Boccace qui séduit ses lecteurs

---

[110] *Il était une fois les contes de fées,* sous la direction d'O Piffault, *op.cit.* p. 34 à 65.
[111] C. Picaud, « Asinus Aureus », *ibid.*, p. 34.
[112] Sur les Mille et une nuits, on peut se référer aux ouvrages de J.E. Benchreikh, *Les Mille et une nuits, ou la parole prisonnière,* Paris, Gallimard, 1988 ; avec C. Bremond et A. Miquel, « Dossier d'un conte des Mille et une nuits, *in Critique*, n°394, mars 1980, pp. 247-277 ; *Mille et un conte de la nuit,* Paris, Gallimard, 1991 ; M. Gerhardt, *The art of story telling. A literary study of the Thousand and one night*, Leyde, Brill, 1963 et T. Todorov, « Les hommes récits : *Les Mille et une nuits* », *in Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Points », 1971.

italiens avec le récit bref et qui donne ainsi un essor à la nouvelle au XIVème siècle. De Straparola, qui intègre dans un recueil de nouvelles inspirées par l'œuvre de Boccace, quatorze contes de fées, inaugurant alors le conte de fées littéraire en 1550, en passant par Giambattista Basile, dont le conte *Li Cunti de li Cunti*, est considéré comme le cousin napolitain des *Contes de ma Mère l'Oye*. Et enfin, de Charles Perrault lui-même, à qui l'on doit le premier conte de fées littéraire en France, et des vocations qu'il inspire, en passant par Charles-Joseph de Mayer qui réunit les plus belles productions du XVIIème siècle de peur qu'elles ne se perdent, le conte de fées littéraire a parcouru un formidable voyage de près de six siècles aux quatre coins de l'Europe. « Il me semble, commente Jack Zipes dans son article « Les origines italiennes du conte de fées » après avoir cité Straparola, Basile, et les conteurs des années 1690, qu'à eux tous ils dessinent le cadre historique où furent fixées les caractéristiques des premiers contes de fées littéraires et où se produisit une institutionnalisation de ce que nous appelons aujourd'hui les personnages du conte de fées, ses situations, ses *topoi*, ses motifs et ses métaphores. »[113]

Voilà un genre aux bases solides arrivé à présent aux portes du XIXème siècle, où le romantisme européen va l'accueillir comme un hôte privilégié.

I.2. L'héritage romantique.

Dans un article intitulé « L'Epiphanie de l'oxymore », Sylvie Thorel-Cailleteau compare la décadence à une « bibliothèque infernale » dans laquelle le poète « malade de littérature » serait tapi.[114] Il nous appartient ici de découvrir quels conteurs y prennent place, concourant ainsi au développement du conte de fées dans la littérature fin-de-siècle. Certes, comme nous venons de le constater, l'histoire du conte de fées littéraire est déjà signée, émargée ou même apostillée de paraphes indélébiles plus ou moins remarquables. Mais les origines des textes décadents sont à

[113] J. Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 69.
[114] S. Thorel-Cailleteau, « L'Epiphanie de l'oxymore », *op.cit.*, p. 58.

chercher également sur des étagères moins poussiéreuses, puisque bon nombre de maîtres appartiennent à l'école romantique.

En effet, successeur direct du romantisme, le mouvement décadent est également héritier des idéaux de ses pères. Les critiques qui démontrent cette filiation laissent éclater jusque dans les titres de leurs ouvrages cet atavisme artistique et littéraire. Ainsi, en 1914, L. Estève conclue-t-il a *L'hérédité romantique dans la littérature contemporaine*[115]. Puis, en 1930, A. Fontainas situe un certain nombre d'écrivain, parmi lesquels se trouvent Mallarmé, Henri de Régnier, Albert Mockel et Paul Valéry, *Dans la lignée de Baudelaire*, en formulant ce constat que « nul, qu'il s'y refuse ou qu'il y consente, n'échappera désormais tout entier à l'attitude fière que nous impose l'exemple de Baudelaire et de Mallarmé »[116]. L'inscription dans la descendance du romantisme est donc, pour A. Fontainas, plus qu'un héritage, mais une hérédité à laquelle aucun auteur ne peut se soustraire.

Par ailleurs, les traducteurs de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, de Mario Praz[117], affirment eux aussi ce lien, mais en y ajoutant l'idée d'une déchéance au fil des générations, puisque C. Thompson Pasquali voit dans la fin de siècle un « romantisme noir »[118], et que A. Davidson annonce une agonie romantique.[119] De même, Albert J. Farmer, qui s'est penché sur le *Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, considère les artistes fin-de-siècle comme des « romantiques exaspérés »[120]. En effet, la mélancolie romantique s'est faite pessimisme dans ces dernières années du siècle et la pâleur éthérée des personnages de roman, des muses de textes poétiques, s'est quant à elle faite lividité exsangue. Enfin, l'introspection des poètes dans leur tour d'ivoire, donne désormais naissance à des cauchemars monstrueux.

Dans cet héritage romantique figure la pratique du conte de fées, car avant Mendès, Wilde ou Hofmannsthal, bien d'autres auteurs se sont prêtés au jeu de conter en ce XIXème siècle, pour parfois y exceller, laissant ainsi à la génération fin-

---

[115] L. Estève, *L'hérédité romantique dans la littérature contemporaine*, Paris, Gastein Serge, 1914.
[116] A. Fontainas, *Dans la lignée de Baudelaire*, Paris, NRC, 1930, p. 231.
[117] M. Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo Nella Letteratura Romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
[118] M. Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle. Le romantisme noir*, trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977.
[119] M. Praz, *The Romantic Agony*, trad. d'Angus Davidson, London, Oxford University Press, 1970.
[120] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit.*, p. 387.

de-siècle une matière remarquable. Parmi les grands noms du romantisme européen, beaucoup ont contribué à perpétuer le genre du conte de fées littéraire[121].

I.2.1. Le romantisme allemand et « le renouvellement de l'histoire féerique ».[122]

C'est certainement le romantisme allemand qui se montra le plus attiré vers les contrées du conte de fées. les grands noms qui sont attachés, entre autre, à ce genre viennent le prouver. Hoffmann, Goethe, Tieck, mais aussi Brentano, Novalis et bien sûr les frères Grimm, tous ont apporté leur contribution à la pérennisation du conte de fées littéraire, en le colorant de leur sensibilité, personnelle bien sûr, et pourrait-on dire, générationnelle puisque propre à l'époque romantique.[123]

C'est en octobre 1795, aux portes du XIXème siècle et aux premiers pas du romantisme, que Goethe[124] publie dans le périodique littéraire dirigé par Schiller, *Die Horen*, un conte de fées, *Kunstmärchen*, qui sera une source d'inspiration pour la génération suivante.

---

[121] On peut se référer à ces quelques ouvrages traitant du conte de fées romantique : M. Thalmann, *The Romantic Fairy Tale*, Michigan, University of Michigan, 1964 ; C. Tuly, *Romantic Fairy Tales*, London, Penguin, « Classics », 2000 ; M. Warner, *From the Beast to the Blond. On Fairy Tales and their Tellers*, London, Vintage, 1994.

[122] Nous empruntons l'expression à Paul V. Rubow qui s'intéresse au conte de fées romantique dans le cadre de son article « Idée et forme des contes d'Andersen », *in Un livre sur le poète danois Hans Christian Andersen, op.cit.*, p. 111 : « Avec le romantisme allemand, qui est encore le précurseur du mouvement romantique au Danemark, le culte de ce genre atteint son apogée. Des poètes danois et allemands comme Tieck, Brentano, Arnim, Hauff, Hoffmann, Oehlenschläger, Ingemann, ne se contentaient pas d'introduire l'esprit et le sujet du conte dans leurs drames, ils aspiraient encore au renouvellement de l'histoire féerique même. En effet, le premier quart du siècle précédent en est l'âge d'or. On s'appropriait le monde romantique, et y introduisait audacieusement de nouvelles rêveries spéculatives tout en approfondissant son symbolisme. »

[123] Sur le conte de fées romantique allemand en général on pourra lire J.L. Bandet, *Les contes allemands : Grimm, Hoffmann, Mörike*, Temps, « Lecture d'une œuvre », 2002 ; W. Benjamin, *Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.M. Lang, Paris, Flammarion, 1986 ; W. Grosse et D. Steinbach, *Romantisches Erzälhen : Arnim, Brentano, Jean Paul, Novalis, Tieck*, Stuttgart, E. Klett Schulbuchverl, 1995 ; G.T. Hughes, *German Romantic Literature*, London, Arnold, 1979 ; S. Macé, *Enjeu philosophique du conte romantique, conceptions esthétiques de Novalis*, Paris, L'Harmattan, « Philosophie en commun », 2003, M. Swales, *The German Novelle*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

[124] On pourra retrouver l'ensemble de l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe dans *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Cotta, 1850-1851, 30 vols.

Texte complexe où les références mythologiques se mêlent à des allégories plus ou moins évidentes, ce conte transporte le lecteur dans un monde étrange divisé en deux terres. L'une à l'Est est merveilleuse et accueillante, alors que l'autre est inhospitalière et sombre. Ces deux terres sont séparées par une rivière. Seule une poignée de personnages peut y naviguer : un vieil homme et sa barque, un serpent qui se nourrit d'or, et un géant terrifiant. A l'Est, se trouve un temple paradisiaque où séjourne la belle Lily, qui a le pouvoir de ranimer les êtres, mais qui a aussi la faculté de les tuer par un simple contact physique. Une prophétie annonce le début d'une ère nouvelle, plus harmonieuse, et le conte narre ce passage d'un état à un autre. Ce dernier est rendu possible grâce à la présence de quatre règles qui garantissent l'harmonie du monde, qui sont la sagesse, la lumière, le pouvoir et l'amour. Ainsi la réunion de quatre géants constitués en métaux précieux, d'un vieil homme qui possède une lampe magique, du sentiment amoureux oublié jusqu'alors et qui renaît dans le cœur d'un prince amnésique venu chercher secours auprès de la belle Lily, réputée quant à elle, pour sa sagesse, provoque la transformation du temple en un splendide royaume. Lily en devient la reine et le jeune prince le roi, le géant se solidifie jusqu'à n'être plus qu'un gigantesque pilier pour le royaume, son ombre projetée par le soleil, indiquera l'heure, et le serpent se métamorphose en pont qui réunira à tout jamais les deux côtés de la rivière. Enfin, la rivière qui était tant redoutée auparavant, se change en bain de jouvence où plongent le vieil homme et sa femme, retrouvant alors une seconde jeunesse et un regain d'amour.

Dans *Romantic Fairy Tales*, Carol Tully évoque le caractère étrange du royaume où vivent les personnages crées par Goethe. Il est décrit de telle manière qu'il semble quasi familier : un monde entre rêve et réalité, peuplé d'êtres, d'esprits et d'animaux dont le corps n'a pas de contours fiables, comme un traître capable de se fondre avec tous les éléments, et dans lequel il faut voir avant tout une synthèse du romantisme.[125] L'étrangeté liée à l'évanescence des lieux et des personnages confère au texte une dimension onirique[126] qui se substitue petit à petit au merveilleux tel qu'on le trouve chez les conteurs des années 1690. Cette métamorphose du

[125] C. Tully, « Johann Wolfgang von Goethe, *The Faity Tale* », *in Romantic Fairy Tales*, London, Penguin, « Classics », 2000, p. XV : « This strange realm is described as if it were quite familiar- a semi-dream world inhabited by people, spirits ans animals with no boundaries to the inorganic, a trait that enables a merging of all elements in what is essentially a thoroughly Romantic synthesis. »
[126] Voir T. Pavel, *L'Art romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939.

merveilleux traditionnel sera, en outre, largement exploitée par les conteurs fin-de-siècle.

Deux ans plus tard, en 1797, Ludwig Tieck contribue lui aussi à compléter le corpus de contes de fées germaniques. En effet, il publie *Der Blonde Eckbert*[127] dans ses *Volksmärchen.* Il s'agit d'un récit où la magie et la poésie prennent largement le pas sur le sens ou le symbole. Nous y découvrons les errances d'un jeune chevalier cherchant à fuir le visage de celui qu'il tient pour responsable de la mort de son épouse. Cette dernière, Berthe, raconte un soir à Eckbert et à leur ami Walter que, jeune fugueuse, elle avait été recueillie par une vieille femme dans la forêt, cette dernière avait un petit chien et un oiseau magique qui possédait la parole. Toujours assoiffée de découverte, Berthe avait fui de nouveau mais accompagnée de l'oiseau. Un jour, agacée par ses critiques, elle l'avait tué. Une fois ce troublant récit achevé, Walter quitte la pièce en rappelant à Berthe le nom du petit chien. Effrayée, Berthe se laisse mourir. Par vengeance, Eckbert tue Walter et commence une vie solitaire. Bien plus tard, au hasard d'un chemin, il rencontre Ugo, dont il devient rapidement l'ami, mais Ugo n'est autre que Walter... S'en apercevant, le cavalier prend la fuite, mais son chemin ne cesse d'être coupé par un Walter polymorphe qui se présente à lui tour à tour sous les traits d'un paysan, puis de la vieille femme qui a élevé Berthe. Sous cette dernière apparence, Walter révèle à Eckbert qu'il était le frère de Berthe et s'éteint dans ce secret dévoilé alors que chante l'oiseau magique et qu'aboie le petit chien...

Là encore, on retrouve cet habit onirique constaté chez Goethe et qui vêtira parfois les textes de la fin du XIXème siècle.

Par ailleurs Tieck ouvre une autre voie sur laquelle se précipiteront les conteurs décadents : la parodie d'un merveilleux bien ancré dans la tradition du conte de fées littéraire, à savoir celui qui est mis en scène dans les contes de Perrault. Dans « Ludwig Tieck et les contes de Perrault »[128], Bernard Franco rapporte que l'on doit

[127] L. Tieck, *Der Blonde Eckbert, der Runenberg, die elfen,* Reclam, 1971 ; on peut aussi se reporter à *Schriften,* Berlin, Reimer, 1828, où l'on trouvera l'ensemble de son œuvre.
[128] B. Franco, « Ludwig Tieck et les Contes de Perrault », *in Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire,* Paris, In Press, 1998, sous la dir. de J. Perrot, pp. 309-319.

à Tieck d'avoir convié sur la scène romantique le Chat botté, le petit chaperon rouge et Barbe-bleu[129]. L'expression n'est pas anodine, car le conteur joue avec le conte de fées littéraire et en fait des pièces de théâtre. Voilà une confusion des genres qui ne laissera pas de séduire les écrivains de la décadence.

Quelques années plus tard, E.T.A Hoffmann qui, on le sait, fait partie des auteurs qui ont laissé leur empreinte sur des générations de conteurs, publie ses récits. Laissons le soin à Ch. Baudelaire de le présenter :

> Ce qui distingue très particulièrement Hoffmann est le mélange involontaire, et quelquefois très volontaire, d'une certaine dose de comique significatif avec le comique le plus absolu. Ses conceptions comiques les plus supranaturelles, les plus fugitives, et qui ressemblent souvent à des visions de l'ivresse, ont un sens moral très visible : c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds (...) Si l'on veut bien comprendre mon idée, il faut lire avant tout *La Princesse Brambilla*, qui est comme un catéchisme de haute esthétique[130].

Dans ce conte, évoqué par Baudelaire, se mêlent les histoires de Giacinta, jeune couturière qui rêve au prince charmant en essayant les robes qu'elle confectionne pour une princesse, et son amoureux Giglio Fava, un acteur vaniteux. Les personnages vont d'aventures réelles en aventures rêvées, à tel point que Giglio est sauvé d'extrême justesse de la démence par l'abbé Chiari. L'acteur a, en effet, succombé aux charmes de la princesse Brambilla, personnage énigmatique qui n'apparaît jamais que fugitivement et dans un halo de féerie. Giglio se perd lui-même dans la recherche de celle qui fait battre son cœur. A la fin du conte, les décors qui abritaient les aventures de Giglio s'évanouissent et apparaissent alors Giglio et Giacinta plus amoureux que jamais.[131]

Ce récit fantaisiste mène le lecteur d'un monde réel à un monde imaginaire et, dans ses voyages, manque de l'y perdre. Un commentaire de Théophile Gautier

---

[129] Ludwig Tieck's sämtliche Werke, Paris, Baudry's europäische Buchhandlung, 1841, vol.1, *Leben und Tod des kleinen Rothkäppchen*, (1800), pp. 192-200 ; *Der Blaubart*, (1796), pp. 436-466 ; *Der gestiefelte Kater*, (1797), pp.466-490.

[130] Ch. Baudelaire, cité par E. Turner, « Hoffmann », *Nouveau dictionnaire des auteurs*, Laffont-Bompiani, 1994.

[131] E.T.A. Hoffmann, *Princesse Brambilla, in Contes fantastiques complets*, Tome III, Flammarion, « L'Âge d'or », 1964, pp. 5-137.

exprime avec justesse les sensations éprouvées à la lecture de *La Princesse Brambilla* :

> Après un volume d'Hoffmann, je suis comme si j'avais bu dix bouteilles de vin de Champagne ; il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours. C'est que l'imagination d'Hoffmann, grisée elle-même, est vagabonde comme les flocons de la blanche fumée emportés et dispersés par le vent, fougueuse et pétillante comme la mousse qui s'échappe du verre, et que son style est un prisme magique et changeant où se réfléchit la création en tous sens, un arc-en-ciel, un reflet de toutes les couleurs de l'iris, une queue de paon où le soleil a réuni tous ses rayons.[132]

Dans un tel récit, le merveilleux est omniprésent. Le passage du réel à l'illusion s'opère si facilement qu'il est difficile de délimiter les frontières de chacun. Certes, l'histoire semble présenter des personnages qui se trouvent à des lieues des personnages de contes de fées, et pourtant, Cendrillon se préparant pour aller au bal ne se reconnaîtrait-elle pas dans la personne de Giacinta qui rêve à son prince, parée d'une magnifique robe qui ne lui est pas destinée ?

Les conteurs de la fin du siècle ne s'y sont pas trompés et ont su voir en Hoffmann un modèle certain. Ainsi, pour Michel Desbruères, les récits de Jean Lorrain, auteur d'un recueil de contes de fées intitulé *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*[133], retiennent d'Hoffmann une certaine vivacité.[134] En outre, dans les contes de ce dernier, le réel empiète sur les terres du merveilleux, quand ce n'est pas le contraire. En effet, le narrateur se plaît à brouiller les pistes abandonnant le lecteur dans un « no man's land » entre réalité et féerie, un peu à l'image des personnages qu'il met en scène : Giglio perdu entre les rôles qu'il interprète et son quotidien, ou l'étudiant Anselme, le jeune héros du *Pot d'or*, qui voit la matière de ses songes le poursuivre dans son état d'éveil, le faisant alors passer pour un fou au yeux de son entourage. Enfin, l'intitulé d'un autre récit, *Le conte véridique*, achève d'abolir définitivement toute frontière entre réel et irréel. Les contemporains de Lorrain, nous

---

[132] T. Gautier, note liminaire aux *Contes fantastiques complets*, *ibid.*
[133] J. Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, Paris, Séguier, « Bibliothèque Décadente », 1993.
[134] M. Desbruères, préface aux *Contes d'un buveur d'éther*, de Jean Lorrain, Paris, Verviers, 1975.

le verrons, n'hésiteront pas à user et abuser des incursions du réel dans le merveilleux.

Enfin, au côté de ces récits parfois hermétiques, sont publiés ceux, plus traditionnels, des frères Grimm.

> « Grimm », cette petite syllabe tinte comme une clochette signalant notre entrée dans le vaste univers du conte.[135]

Par cette heureuse formule, Pierre Péju résume l'influence qu'ont eue, et qu'ont encore, ces deux écrivains allemands dans le domaine du conte. Cependant, dans son article « Fidélité et Création chez les Frères Grimm », il nous engage à ne pas nous arrêter sur cette postérité et à rechercher au delà de l'image de folkloristes transmise par les décades passées, les hommes férus de lettres, les grammairiens minutieux, les érudits plongés au cœur du mouvement romantique. C'est, en outre, ce dernier qui les a poussés à réunir et à publier en 1812 et 1815 un ensemble de 168 *Kinder und Hausmärchen*. En effet, cette entreprise relevait de la même démarche que celle de Clemens Brentano et d'Achim von Arnim lorsqu'ils établirent, entre 1806 et 1808, un recueil de chansons populaires intitulé *Des Knaben Wunderhorn*, et visait essentiellement à retrouver une spécificité de l'esprit allemand, laquelle « s'exprime, pour J.L. Bandet, dans cette littérature populaire, directement issue de l'âme germanique, et sur quoi pourra se fonder un nouveau sentiment national »[136]. Par ailleurs, les frères Grimm insistaient pour différencier clairement le *Volksmärchen* du *Kunstmärchen*, soit le « conte populaire » issu d'une tradition orale ici spécifiquement germanique, d'un « conte artistique » exploitant un imaginaire propre à l'auteur individuel, et non un imaginaire commun à tout un peuple.

---

[135] P. Péju, « Fidélité et Création Chez les Frères Grimm », *in Il était une fois les contes de fées*, *op.cit.*, p. 121 à 129.

[136] J.L. Bandet, *Histoire de la littérature allemande*, *op.cit.*, p. 133. Sur l'histoire du romantisme allemand, on pourra consulter R. Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, reprographischer Nachdruck Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977 ; P. Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Halle, Niemeyer, 1941 ; *Die Auffassung des Liebe in des Literatur des 18. Jahrhunderts und in der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 4 vol., Leipzig, Kölher & Amelang, 1923 ; PH. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978 ; H. Schanze (sous la dir. de), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994 ; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, 4ème éd., Bern, Francke, 1949.

Toutefois, ce sera la veine artistique de ces conteurs adeptes du *Voksmärchen* qui séduira les conteurs fin-de-siècle, car, même si Jacob et Wilhelm Grimm avaient comme priorités le respect des textes qui leur étaient parvenus et la retranscription fidèle d'une tradition orale, ils s'inscrivaient en plein romantisme allemand et leur œuvre ne pouvait qu'être estampillée de sceau romantique.[137]

Ainsi, nous employons plus haut le terme de « conte de fées », mais pour être plus juste, il faudrait ici parler de *Märchen*. Laissons à Pierre Péju le soin d'en rapporter les règles :

> Le *Märchen* est différent de ce qu'une tradition issue du XVIIIème siècle a pu nommer « conte de fées », d'abord parce que la fée n'y figure pas comme telle, alors qu'on y rencontre des figures de vieilles femmes qui tiennent de la sorcière, de la Parque, de l'accoucheuse. Mais surtout le *Märchen*, revivifié et rédigé par les Grimm, n'a pas, à priori, d'intentions moralisantes ou rassurantes, puisqu'il peut s'achever en « queue de poisson » et revêtir des formes proches du Witz, ce trait d'esprit, cette pure « façon de dire » qui se veut seulement rapide et éblouissante.[138]

Cette définition, d'une part, rapproche remarquablement ce type de conte de la forme produite par les conteurs fin-de-siècle, comme nous aurons l'occasion de le voir ultérieurement, et d'autre part, met en lumière deux particularités importantes.

La première concerne la forme des récits, « proche du Witz », lequel met en avant la brièveté du contenant et la finesse du contenu, libéré des développements analytiques superflus, et mettant à l'honneur un entendement rapide et subtil.[139] Cela rappelle immédiatement, non seulement les réflexions de Baudelaire et de Poe sur la nouvelle, saluant la densité du genre et l'effet qu'elle permet de produire sur le lecteur, mais également l'un des principaux reproches adressé au roman quelques décennies plus tard, à savoir sa longueur et ses développements inutiles.[140]

---

[137] Comme le constate P.Péju, « Fidélité et création chez les frères Grimm », *op.cit.*, p. 128 : « *Les Contes de l'Enfance et du Foyer* des frères Grimm sont une œuvre très représentative du romantisme allemand ; ce gros recueil a un tel degré de perfection qu'il nous semble indéfiniment flotter dans le temps sans risquer de dater. »

[138] *Ibid.*, p. 127.

[139] Voir le travail d'A. Montandon sur le Witz, dans « Jeux d'esprit », in *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, « contours littéraires », 1992, pp. 123-124. Consulter également les ouvrages de S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930 ; P. Guiranud, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1979 ; Ph. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théories du romantisme allemand, op.cit.*

[140] Nous le verrons au chapitre II : Le récit bref, un récit couleur du temps.

La seconde particularité du märchen réside dans son absence « d'intentions moralisantes ou rassurantes », une absence qui se fera règle dans les contes de fées fin-de-siècle.[141] Pour mettre en relief certains épisodes teintés d'horreur, voire particulièrement macabres des *Contes de l'enfance et du foyer*, Maria Tatar a constitué un florilège cauchemardesque intitulé *Contes cruels*. Dans sa préface, elle insiste sur cette facette des contes des frères Grimm :

> Lire les contes de Grimm est une expérience qui peut dessiller les yeux. Même ceux qui savent que la rivale de la gardeuse d'oies est « jetée, entièrement nue, dans un tonneau à l'intérieur hérissé de clous pointus », que le soupirant de Raiponce a les yeux crevés par des ronces, que la marâtre de Blanche-Neige danse jusqu'à la mort avec des chaussons en fer chauffés à blanc, ou que des colombes crèvent les yeux des demi-sœurs de Cendrillon, seront étonnés lorsqu'ils liront les descriptions d'inceste, de meurtre, de mutilation et de cannibalisme qui remplissent les pages de ces histoires que l'on raconte aux enfants avant qu'ils s'endorment.[142]

Ces histoires sont effectivement plus proches des crimes de démonomanie évoqués par Bodin[143] que des textes merveilleux de la fin du XVIIème siècle. Ce que disait Octave Uzanne au sujet de Jean Lorrain pourrait tout aussi bien convenir aux frères Grimm, à savoir qu'il s'agissait d'un « Perrault ayant pris part à quelque messe noire »[144].

En définitive, c'est certainement le mélange des fantasmes qui hantent la culture populaire et du style propre aux frères Grimm, conteurs romantiques, qui est à l'origine de cette forme de récit où une tonalité *unheimlich*[145] éloigne définitivement les conteurs d'un Perrault pour les rapprocher d'un Hoffmann. En outre, *Das europaïsche Volksmärchen. Form und Wesen*[146], de M. Lüthi achève de

---

[141] Voir deuxième partie, chapitre III, I : Les morales.
[142] M. Tatar, *Contes cruels*, Paris, Le pré aux Clercs, 1998, p. 7.
[143] Ces crimes seront développés plus loin dans cette partie, chapitre IV, II : La réponse du merveilleux, mais on peut également se reporter à l'ouvrage de P. Blumenthal, *Zu Bodins*, Stuttgart, F. Steiner, 1989.
[144] O. Uzanne, « Visions de notre heure : choses et gens qui passent », *in L'Echo de Paris*, 5 fév. 1899.
[145] Expression créée par Freud et qui signifie « étrangement inquiétant », citée par P. Péju, « Fidélité et création chez les frères Grimm », *op.cit.*, p. 122.
[146] M. Lüthi, *Das europaïsche Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern, Francke Verlag, 1947. On pourra lire également J. Bolte et G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kindern und Hausmärchen des Brüder Grimm*, Hidelsheim, Olms, 1963 ; M. Tatar, *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*,

nous convaincre du rôle et de l'influence de Jacob et Wilhelm Grimm dans l'histoire du märchen.

A la même époque, les excellentes relations dano-allemandes permettent au romantisme allemand de toucher et d'influencer un autre grand nom du conte de fées, nom septentrional cette fois, puisqu'il s'agit de Hans Christian Andersen :

> La première moitié du XIXème siècle fut une des périodes les plus heureuses et les plus fécondes de l'intercommunication dano-allemande ; le romantisme danois avait été fortement influencé par le romantisme allemand et, dans ses voyages, Andersen se fit en Allemagne, comme ailleurs, beaucoup de relations amicales.[147]

I.2.2. Le conteur danois, Hans Christian Andersen, une figure à part dans le paysage du contes de fées littéraire.

Auteur, entre autres œuvres, des *Contes pour Enfants* publiés en 1835, ce poète, présenté comme « égocentrique, vaniteux et anxieux »[148], se rapproche de la sensibilité fin-de-siècle. Jusqu'à son physique anguleux, et son visage émacié qui pourraient se faufiler parmi les auteurs décadents. Nous avons eu l'occasion, dans l'introduction de cette étude, d'évoquer la difficulté de classer H.C. Andersen définitivement, soit comme un père du conte de fées traditionnel et un modèle pour les générations suivantes, soit comme un conteur à la sensibilité décadente participant à la modernisation du genre. Il apparaît ici comme modèle pour les conteurs fin-de-siècle, soit le rôle que ces derniers ont choisis de lui donner.

Princeton, Princeton University Press, 1987 ; J. Zipes, *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests to the modern World*, New York, Routledge, 1988.

[147] E. Dal, « Andersen en quatre-vingts langues », in *Un Livre sur le poète danois, Hans Christian Andersen, sa vie et son œuvre*, Copenhague, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1955, p. 152.

[148] Cai M. Woel, « Andersen, exemple pour les poètes », *ibid.*, p. 216.

Il toucha, par exemple, Jean Lorrain qui s'inspira de *La Reine des Neiges*[149] pour ses trois contes regroupés sous le nom de « Contes de givre et de sommeil » dans ses *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*. Il s'agit de *La Princesse sous verre*, *Neighilde*, et *La Princesse Neigefleur*[150].

La Reine des Neiges, figure parmi les cent soixante dix-huit contes de l'écrivain danois, qui ont été publiés de 1835 à 1865, à raison d'un recueil par an. Il s'agit de l'histoire de deux enfants, Kay et Gerda. Leur enfance se déroule joyeusement au milieu des jeux et des rêves, jusqu'au jour où Kay reçoit un morceau de miroir dans un œil et un autre en plein cœur. Mais ce miroir a une particularité : il a été fabriqué par un troll et rend tout ce qui s'y reflète extrêmement laid. Dès lors, Kay n'a plus de sentiments et ne voit plus que le côté négatif des choses ou des gens. Un jour qu'il fait de la luge, il est emporté par un grand traîneau blanc qui l'emmène très loin de chez lui. Le conducteur de ce traîneau n'est autre que la Reine des Neiges, dont Kay avait entendu parler dans les contes que sa grand-mère lui racontait. La reine l'embrasse sur le front, alors Kay oublie tout de sa vie, y compris sa tendre amie Gerda. Cette dernière justement ne se remet pas de la disparition de Kay, la rumeur disant qu'il s'était noyé. Au printemps, elle se rend donc à la rivière pour lui demander de lui rendre son ami. Elle grimpe dans une barque, qui s'éloigne de la ville sans que Gerda puisse faire quoi que ce soit. La petite fille vit alors de nombreuses péripéties, où elle converse avec des fleurs, ou se fait conseiller par une corneille. Enfin, elle arrive au royaume de la Reine des Neiges. Elle y découvre Kay et se jette à son cou, toute au bonheur de le revoir. Malheureusement, elle se rend vite compte que son jeune ami est bleu de froid et totalement insensible. Gerda ne tarde pas à fondre en larmes, et ces chaudes larmes font fondre le cœur de Kay qui se met aussitôt à pleurer lui aussi. Il pleure tant que le morceau de miroir maléfique s'échappe de son œil. Les deux jeunes enfants s'en retournent alors chez eux, où la vie reprend son cours paisiblement.

Cette histoire est reprise presque textuellement par Jean Lorrain dans *Neighilde*. Le conte s'ouvre sur le petit Peters endormi dans la splendeur gelée du palais de Neighilde. Il vivait là, ayant tout oublié de sa vie, à la suite d'une caresse de

---

[149] H.C. Andersen, *La Reine des Neiges*, *in Contes*, textes traduits par Marc Auchet, Le Livre de Poche, « Nouvelle Approche », 1987, p. 71.
[150] J. Lorrain, *in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, *La Princesse sous verre*, p. 281, *Neighilde*, p. 309, *La Princesse Neigefleur*, p. 321.

la reine qui gouvernait là. Bleu de froid et rendu insensible à toute émotion, il voyait les jours s'égrener dans l'indifférence la plus totale. Jusqu'au jour où Gerda, sa jeune amie, arrive pour le délivrer après avoir vécu de nombreuses aventures où elle avait rencontré des fleurs et une vieille corneille. Gerda voit son ami et fond en larmes, ces larmes qui ramènent Peters à la vie. Gerda et Peters s'en retournent alors dans leur ville de « Norwège ».

Jean Lorrain ne cherche pas à dissimuler le texte qu'il réécrit, bien au contraire, son récit résonne comme un hommage au conteur danois. Dans cet exemple, on se rend compte que l'emprunt à H.C. Andersen est clairement revendiqué.

Aussi, admirateur et héritier des grands noms du conte romantique allemand et déjà tourmenté par les fantasmes fin-de-siècle sans appartenir réellement à cette période, Andersen semble occuper une place singulière dans l'historique du conte de fée au XIXème siècle.[151]

I.2.3. *The King of the Golden River*, de John Ruskin, ou l'invitation au voyage vers le merveilleux.

Sur la terre britannique, le conte de fées a également séduit de nombreux auteurs, tel John Ruskin, par exemple, initiateur du mouvement esthétique en Angleterre, qui publie *The King of the Golden River*[152] en 1851. Dans ce conte, il dénonce l'avidité et l'exploitation qui selon lui « infectait la société victorienne »[153] et chante les voies du merveilleux.

---

[151] Outre l'ouvrage collectif *Un livre sur le poète danois Hans Christian Andersen, sa vie et son œuvre, op.cit.*, on pourra lire sur cet auteur les ouvrages de F. Böök, *Hans Christian Andersen*, Paris, Je sers, 1942 ; E. Bredsdorff, *Hans Christian Andersen, the story of his life ans work* 1805-1875, London, Phaidon, 1975 ; I. Jan, *Andersen et ses contes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977 ; J. de Mylius, « Hans Christian Andersen. Dossier critique 1964-1984 », *in Romantisme*, n°48, 1985 ; M. Stirling, *Le Cygne sauvage. Andersen et son temps*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1966.

[152] J. Ruskin, *The King of the Golden River*, in J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, The Revolt of the Fairies ans Elves*, New York, Routledge, 1991, p. 13.

[153] J. Zipes, *ibid.*, p. 13 : « The tale was based on the brothers Grimm's *The Water of Life* and directed against the greed and exploitation that, he believed, was infecting Victorian society. »

Il était une fois, deux frères, Schwartz et Hans, plus laids et méchants l'un que l'autre, qui tyrannisaient leur cadet, le jeune Gluck, qui, à l'inverse de ses aînés, alliait gentillesse et beauté. Tous trois vivaient dans une ferme située dans une vallée où la prospérité était telle qu'on l'appelait « the Treasure Valley ». Elle était entourée de montagnes très hautes dont les sommets étaient toujours couverts de neige. D'un de ces sommets coulait un torrent qui assurait l'irrigation des terres de la fertile vallée qui appartenait toute entière à ces deux frères avares et aigris. La source de cette rivière était si haute qu'on ne pouvait l'apercevoir de la vallée, seule une partie sur les hauteurs reflétait le soleil et brillait à un tel point que les habitants lui donnèrent le nom de « Golden River », la rivière d'or.

Un jour de pluie, alors que Gluck préparait le dîner en attendant ses deux ignobles frères, un étrange personnage lui demanda l'hospitalité. Tiraillé entre sa générosité naturelle et la peur de ses frères, Gluck hésita mais accepta finalement de laisser entrer le vieil homme pour qu'il se réchauffât et qu'il se restaurât un peu. Malheureusement, les deux frères rentrèrent avant le départ de l'étranger. Comme Gluck s'y attendait, ils le chassèrent violemment. L'homme promit alors de revenir à minuit. Comme à leur habitude, les deux frères s'enivrèrent et dévorèrent le dîner, ne laissant à Gluck que quelques restes, puis ils s'endormirent profondément. Mais aux douze coups de minuit, l'étrange personnage revint et se révéla être une sorte de magicien, il terrorisa les deux frères en dévastant leur ferme, leurs terres et toute la vallée en déviant le cour de la rivière qui assurait sa fertilité. Au matin, tout n'était plus que désolation. Les frères étaient ruinés. Ils décidèrent de vendre la totalité de l'or qu'ils avaient amassé jusque là. Ils firent fondre tous leurs biens, y compris une petite tasse qui constituait le seul bien de Gluck. Mais à la grande surprise de ce dernier, alors qu'il remuait le métal en train de fondre, cette tasse se transforma en petit homme en or ! C'était le roi de la rivière d'or, et il venait aider Gluck car il avait vu comment ses deux frères l'exploitaient. Il lui confia que celui qui arriverait en haut de la rivière avec un flacon d'eau bénite verrait la rivière devenir de l'or pour lui. Mais attention ! la personne qui entreprendrait ce voyage et qui échouerait, se verrait transformée en caillou à tout jamais... Après avoir prononcé ces paroles, le roi de la rivière d'or disparut.

N'écoutant que sa gentillesse qui confinait à la naïveté, Gluck raconta à ses frères cette visite. Les deux hommes, fidèles quant à eux à leur avidité résolurent,

chacun de son côté, d'aller à la source de cette rivière. Pour Schwartz, le projet tourna court puisque la nuit même il se fit emprisonner pour tapage. Hans en profita alors pour dérober de l'eau bénite et entamer sa marche vers les hauteurs d'où coulait la rivière, sans omettre de passer devant la prison et de se moquer de Schwartz. Durant son voyage, qui se révéla être plus difficile que prévu, Hans rencontra successivement un chien mourant, un enfant et un vieillard. Tous trois lui demandèrent de l'eau, ce que Hans leur refusa bien évidemment. Arrivé tout en haut de la rivière, il plongea son récipient d'eau bénite dans l'eau et se métamorphosa aussitôt en pierre noire.

Pendant ce temps, au village, Gluck travaillait pour gagner de l'argent et payer la caution de Schwartz. Une fois qu'il fut libéré, ce dernier partit sur les traces de Hans, persuadé que celui-ci avait échoué et certain de pouvoir ainsi profiter seul de l'or promis par le roi. Sur le chemin, il refusa de donner de l'eau à un petit enfant, à un vieillard, mais également à son propre frère qui lui apparut mourant de soif ! A la source de la rivière, il se changea lui aussi en pierre noire.

Resté seul dans la vallée, Gluck s'inquiétait pour ses frères, et ce fut pour aller les chercher qu'il entreprit le même voyage, muni d'une bouteille d'eau bénite. A son tour, le jeune garçon rencontra les malheureux assoiffés, mais il accepta de les laisser se désaltérer. Lorsque le chien mourant lapa la dernière goutte d'eau, il se transforma en la personne du roi de la rivière. Aussitôt, il ordonna à la rivière de se remettre à couler sur la vallée pour assurer sa prospérité. Gluck rentra alors chez lui où des richesses l'attendaient.

Ruskin, dans la lignée directe de Keats, a participé à la croisade pour l'Art et pour le Beau. Professeur d'Histoire à Oxford, rappelons qu'il comptait Oscar Wilde dans le nombre de ses étudiants, il a su éveiller les vocations des futurs décadents, par des visions aux charmes prometteurs :

> Toute l'histoire vous est ouverte, toutes les hautes pensées, tous les rêves que la destinée des hommes passés peut faire naître ; toute la terre des féeries vous est ouverte. Il n'est pas une des visions qui ont hanté les forêts, brillé sur le flanc des collines, qui ne vous appelle pour vous faire comprendre comment elles ont pénétré dans le cœur des hommes.[154]

[154] J. Ruskin, *Two Paths*, cité par A.J. Farmer, *in Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 14.

Le conte de fées, genre littéraire, est là, à peine dissimulé derrière chacun des mots qui expriment la pensée de Ruskin.

I.2.4. Baudelaire, Gautier et Flaubert, triumvirat du Bref et du Beau.

Enfin, les auteurs français tiennent également une grande place dans l'héritage romantique dont jouissent les conteurs fin-de-siècle.

En premier lieu, il faut évoquer Charles Baudelaire, dont l'ascendant sur la littérature fin-de-siècle est indéniable puisque Rémy de Gourmont déclare dans *Le livre des masques* que « toute la littérature actuelle et surtout celle que l'on appelle symboliste est baudelairienne »[155]. S. Thorel-Cailleteau partage également cette idée et affirme que « les décadents furent *satanisés* par la lecture de Baudelaire »[156], tandis que Catherine Coquio diagnostique une « Baudelairite décadente »[157]. Par ailleurs, Baudelaire s'est souvent arrêté sur la lecture de contes. On a vu plus haut, qu'il admirait *La Princesse Brambilla* de E.T.A. Hoffmann, et il fut également un grand admirateur et traducteur des récits d'Edgar A. Poe. Enfin, l'on sait que, dans ses critiques réunies dans l'ouvrage *l'Art Romantique*, figurent un certain nombre d'écrits classiques concernant la forme brève.[158]

Deux autres conteurs ont exercé une grande influence sur les conteurs décadents, il s'agit de Théophile Gautier et de Gustave Flaubert. J. Pierrot les considère comme les figures tutélaires de la décadence aux côtés, bien sûr, de Charles Baudelaire.[159]

---

[155] R. de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 57.
[156] S. Thorel Cailleteau, « L'Epiphanie de l'oxymore », *op.cit.*, p. 57
[157] C. Coquio, « La Baudelairite décadente : un modèle spectral », *in Romantisme*, n°82, 1993.
[158] Ch. Baudelaire, « Edgar Poe : révélation magnétique », *in L'Art Romantique*, Paris, G.F Flammarion, 1968, p. 107, voir également dans le même ouvrage les articles « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », p. 111 ; « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », p. 151 ; « Notes nouvelles sur Edgar Poe », p. 175 ; et « Avis du traducteur », p. 197.
[159] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, pp. 36-52 et p. 57.

Gautier, tout d'abord, se rapproche des préceptes esthétiques de la décadence en s'élevant contre les intrusions de la critique et de la morale en matière artistique et en proclamant l'indépendance absolue de l'art. On remarquera, en effet, que par le biais des maximes qui précèderont le *Portrait de Dorian Gray,* Oscar Wilde semblera faire écho[160] à la préface à *Mademoiselle de Maupin*, dans laquelle Gautier atteste que tout art est parfaitement inutile, puisqu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux des hommes sont ignobles et dégoûtants comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines ».

Ce roman présente Madeleine de Maupin, jeune femme riche et seule au monde qui souhaite se divertir en se travestissant en homme. En outre, elle souhaite n'appartenir à un homme que lorsqu'elle saura la manière qu'a le sexe masculin de considérer les femmes. Ses découvertes lui enlèvent toutes ses illusions de jeune femme sentimentale, toutefois, elle prend goût à cette mascarade et devient acteur de la vie galante parisienne. Après avoir dû repousser les avances de la sœur d'un de ses amis, elle succombe aux charmes d'Albert, qui a bien vite deviné que ce jeune homme était en fait une charmante jeune femme.

Dans sa préface, Gautier enjoignait le lecteur d'accepter un art dépourvu de préjugés, et ce récit est l'illustration parfaite de ses propos. En outre, Baudelaire voit dans la parution de cette œuvre la date de naissance de la « littérature du dilettantisme »[161]

Théophile Gautier conteur reste fidèle à ses préceptes et P.G. Castex constate qu'il a « déposé dans ses contes quelques-unes de ses pensées secrètes »[162], en ayant uniquement à l'esprit le plaisir de conter. Il s'adonne ainsi au ravissement de transgresser les frontières qui séparent le réel de l'irréel, ce en quoi nous pouvons dire qu'il a ouvert la voie aux auteurs décadents, en laissant s'exprimer sa personnalité séduite par le mystère. En effet, Emile Bergerat, ayant recueilli des

---

[160] O.Wilde, préface au *Portrait de Dorian Gray, in Œuvres, op. cit.*, p. 347. Nous reviendrons sur cette préface plus avant dans cette étude, lorsqu'il sera question des morales des contes de fées fin-de-siècle.

[161] Ch. Baudelaire, « Théophile Gautier », *in L'Art Romantique, op. cit.*, p. 244.

[162] P.G. Castex, *le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* Paris, José Corti, 1951, p. 216.

Entretiens, Souvenirs et Correspondance sur Gautier, constate « qu'il n'était pas superstitieux, il était la superstition même (...) il croyait aux sortilèges, aux enchantements, aux envoûtements, à la magie, au sens des songes ».[163] De même, il partageait une croyance qui remonte à l'antiquité tardive selon laquelle l'homme est entouré d'un monde invisible, puisqu' « il se figurait l'homme environné d'un réseau de forces inconnues »[164]. Enfin, Baudelaire lui reconnaissait « une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universel. »[165]

Ainsi, cet admirateur d'Hoffmann[166] semble avoir eu une imagination et un esprit disposés à s'échapper de la réalité par tous les moyens, et surtout celui de l'Art. Ecrire des contes, par exemple, lui permettait ces évasions, c'est pourquoi ceux-ci restèrent fidèles à la célébration d'une réalité autre, meilleur procédé pour imposer sa propre idée de la réalité.

Flaubert, quant à lui, achève son œuvre par ses *Trois Contes*. Il ne faut pas y voir un intérêt tardif pour une forme longtemps dépréciée, comme chez Voltaire, mais plutôt un zénith, une œuvre qui accède à la perfection, à la quintessence de son art. En effet, c'est une certaine pensée de la forme qui a mené Flaubert sur les voies d'une forme brève, en l'occurrence le conte[167].

Pour ce qui est des thématiques d'*Un cœur simple*, de *La légende de saint Julien l'hospitalier* et d'*Hérodias*[168], pour J. Pierrot, elles représentent la source d'inspiration de toute l'époque décadente :

> Désir de s'évader de l'ennui de la vie quotidienne, reconstitution d'un paradis d'art dans le lointain d'époques révolues aux décors gigantesques et barbares, attirance mêlée d'angoisse à l'égard de la Femme-idole, curiosité de plaisirs raffinés et de joies interdites, vertige du sadisme et de la

---

[163] E. Bergerat, *Entretiens, souvenirs et correspondance, dixième entretien*, cité par Castex, *ibid.*, p. 216.
[164] J. Gautier, « Le Second rang du collier », *in Revue de Paris*, 1er juin 1908, p. 580.
[165] Ch. Baudelaire, « Théophile Gautier », *in L'Art Romantique, op. cit.*, p. 250.
[166] Selon P.G.Castex, *in Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, op.cit.*, p. 216.
[167] On pourra lire les articles de R. Debray-Genette, « Les figures du récit dans Un cœur simple », in *Poétique*, n°3, Le Seuil, 1970 ; « Du mode narratif dans les Trois Contes », *in Littérature*, n°2, Paris, Larousse, 1971.
[168] Nous reviendrons plus longuement sur le mythe de Salomé dans la deuxième partie de cette étude.

cruauté, telles sont bien les composantes essentielles dont l'esprit fin-de-siècle sera redevable à Flaubert.[169]

En effet, Oscar Wilde, chef de file du mouvement esthétique en Angleterre, revendiquera haut et fort sa filiation à cet auteur en proclamant : « Oui, Flaubert est mon maître »[170]. Pour Farmer « l'imitateur de Flaubert et de Gautier demeure partout présent » dans son œuvre.[171] Enfin, M. Schwob a souhaité intégrer une préface rédigée pour *Saint Julien l'Hospitalier* dans *Spicilège*[172], dévoilant ainsi son intérêt pour les *Trois Contes.*

Ainsi, le mensonge ouvre de nouvelles voies pour la littérature, et des brèches dans les frontières du tangible laissant entrevoir, de ce fait, un monde irréel, ou tout du moins invisible. Ce dernier permet aux auteurs romantiques de s'évader de leur quotidien qui ne satisfait pas leur besoin de nouveauté, de beauté. On devine ici le désir de la génération suivante, donnant pour mot d'ordre à la fin du XIXème siècle, qu'il faut faire de sa vie une œuvre d'art. « Le romantisme a mis en mouvement, conclut P.G. Castex, des forces obscures, qui continuent à cheminer dans les profondeurs de la conscience moderne. »[173]... En faisant bien sûr un passage obligé par les esprits décadents. Il paraît alors logique de retrouver une tradition perpétuée par les poètes fin-de-siècle, à savoir celle du conte, un genre qui semble permettre les évasions hors du réel tout en séduisant les écrivains par sa densité.

Les conteurs romantiques germaniques, britanniques et français ont su démontrer que de nouvelles voies pouvaient offrir une terre d'élection aux muses désabusées et mélancoliques. La question qui se pose alors tout naturellement est de savoir si, et dans quelle mesure, ces muses ont accepté ce voyage vers une autre terre promise, et dans quelle mesure.

---

[169] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 55.
[170] Lettre à W.E. Henley, déc. 1888, citée par Pierrot J., *ibid.*, p. 28.
[171] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op. cit.*, pp. 152-153.
[172] M. Schwob, « Saint Julien L'Hospitalier », *in Spicilège*, Mercure de France, 1960, p. 103.
[173] P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, *op. cit.*, p. 398.

II. Recensement de la population « elfique ».

Ces contes de fées, qu'on a remplacés aujourd'hui par des livres de voyages et de découvertes scientifiques, ces merveilleuses histoires qui parlaient au cœur à travers l'imagination et préparaient à la pitié par d'ingénieux motifs de compassion pour de chimériques princesses, dans quelle atmosphère de féerie et de rêve, dans quel ravissement de petite âme éblouie et frémissante ont-elles bercé les premières années de ma vie ! et comme je plains au fond de moi les enfants de cette génération, qui lisent du Jules Verne au lieu de Perrault, et du Flammarion au lieu d'Andersen ![174]

Pour Jean Lorrain, il n'y a pas d'alternative : « il faut aimer les contes »[175] déclare-t-il à son lecteur, et ce à plusieurs reprises, au long de sa préface aux *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*. Il regrette que les enfants n'aient plus ces « refuges charmants pour bercer leurs imaginations fraîches et naïves », et qu'on leur impose à la place des comptes rendus scientifiques. Son plaidoyer en faveur du conte de fées trouve un écho dans un texte d'Anatole France, intitulé *La Bibliothèque de Suzanne*[176]. « C'est à décourager d'être enfant », s'y indigne l'auteur, « à chaque fin d'année, les traités de vulgarisation scientifique, innombrables comme les lames de l'Océan, inondent et submergent nous et nos familles. Nous en sommes aveuglés, noyés. Plus de belles formes, plus de nobles pensées, plus d'art, plus de goût, rien d'humain. Seulement des réactions chimiques et des états physiologiques. »[177] Alors que les pédagogues et les penseurs de l'éducation prônent une littérature définitivement ancrée dans ce siècle scientifique en proie à un progrès qui ne cesse de bouleverser le quotidien, Jean Lorrain et Anatole France se font les défenseurs de livres empreints de rêve et de poésie, qui ne se soucient guère de rentabilité mais bien de sensibilité.

Ainsi, à en croire ces deux conteurs, le conte de fées semble avoir déserté les chambres d'enfants. Pourtant l'activité des conteurs n'a jamais été aussi fertile qu'en ce XIXème siècle. C'est « qu'aujourd'hui, constate Anatole France, quand on

---

[174] J. Lorrain, Préface aux *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 24.
[175] *Ibid.*, p. 25, 26.
[176] A. France, *La Bibliothèque de Suzanne, in Le Livre de mon Ami*, Paris, Calman-Lévy, 1885.
[177] *Ibid.*, p. 262.

réimprime Perrault, c'est seulement pour les artistes et les bibliophiles. »[178] Ces histoires qui berçaient hier encore les esprits juvéniles, séduisent aujourd'hui leurs aînés. Dès lors, les fées quittent leurs forêts protectrices ancestrales pour se risquer à la vie citadine.

En effet, elles sortent des pages des recueils d'antan et se joignent à la foule de leurs consœurs qui s'échappent des écrits modernes. Toutes ensembles, elles montent sur scène, revisitent les musées, et hantent les songes des artistes. A leurs côtés, nous distinguons un rassemblement de magiciens, d'envoûteurs de créatures maléfiques, tous prêts à renverser le réel et le tangible, ces notions phares d'une décennie encline au progrès technique. Que ce soit sur toile, sur scène ou sur la rotative de quelque presse de l'époque, la population « elfique », surnaturelle, est là, prête à s'installer dans les capitales européennes. L'on assiste alors à ce que l'on pourrait nommer « le dépaysement des fées ».

II.1. Les fées au musée.

Pour commencer, les fées s'invitent au musée. Dans son ouvrage, *Esthètes et magiciens*[179], Philippe Jullian étudie l'art fin-de-siècle et permet de comprendre de quelle manière ces dernières ont alors revisité les galeries.

Dans son introduction, le chercheur invite son lecteur à une visite guidée, non celle d'un musée ou d'une galerie d'art, mais celle d'un palais fermé à la lumière du jour. « Les domaines de l'imaginaire ne sont aériens que pour les artistes, explique-t-il, ils sont au contraire, quasi-souterrains pour celui qui traque les Chimères dans leur gîte. Ce livre ne sera donc pas une leçon de vol, mais la visite d'un palais merveilleux et délabré, fermé à la lumière et aux bruits du monde, d'un palais qui abrite la ménagerie mythique que Wilde était impatient d'ouvrir.[180] Voilà une

[178] *Ibid.*, p. 262.
[179] P. Jullian, *Esthètes et Magiciens, L'Art fin-de-siècle*, Paris, Perrin, 1969.
[180] *Ibid.*, pp. 24-25.

promenade plus que séduisante, et le lecteur suit avec délices ce guide « apprenti-sorcier »[181], admirateur de Walter Pater, d'Oscar Wilde et de Jean Lorrain. Dans cette découverte des chimères qui ont inspiré peintres et poètes, nous retrouvons les fées, ces fameux êtres qui envahissent les grandes capitales européennes, notamment autour de 1880.

Les fées prennent alors plusieurs visages, sous les pinceaux d'Arthur Rackham[182], qui pour P. Jullian restera le meilleur « portraitiste de ces princesses nées d'un brouillard, d'un arc-en-ciel ou d'une feuille morte », de Maurice Von Schwind qui inspira le précédent, notamment avec ses fresques représentant des contes des frères Grimm. Mais elles sont également représentées dans d'autres illustrations :

> Que de fées encore dans les contes que publiaient, au moment de Noël, les magazines de luxe : les unes éthérées, sous les crayons de Carlos Schwabe, ou même de Rochegrosse ; les autres, sous le pinceau de Weber, plus burlesques que poétiques, des princesses-gravures-de-mode, entourées de nains. [183]

Toujours concernant les fées sur les pages des contes, Philippe Jullian cite ces « apparitions comme brodées, dans les marges des contes, tout en entrelacs et en pointillés, par de charmantes dentellières qui s'appellent Jessie M. King et Annie French ». En outre, les fées ne s'arrêtent pas aux toiles et aux pages d'ouvrages merveilleux, elles s'imprègnent sur les murs, présence discrète ce ces magiciennes au sein même de lieux publics. C'est le cas des salons de thé de Mac Intosh à Glasgow dont les murs se coloraient de visages ravissants, de silhouettes souples imaginés par Margaret Mac Donald.[184]

Ainsi, la présence des fées dans l'art pictural de la fin du XIXème siècle est remarquable[185]. Plus remarquable encore, ces formes, ces représentations inertes s'animent pour se représenter, cette fois-ci, sur scène.

---

[181] *Ibid.*, p. 26.
[182] Sur A. Rackham et son œuvre on pourra consulter les ouvrages de J. Hamilton, *Arthur Rackham, l'enchanteur bien-aimé*, Paris, Corentin, 1995 ; J.A. Menges, *Rackham's Fairy Tales Illustrations in Full Color*, New York, Dover publications, 2002
[183] *Ibid.*, pp. 69 à 71.
[184] *Ibid.*, p. 72.
[185] On retrouvera en annexe de ce travail quelques exemple de ces tableaux et illustrations. Quelques ouvrages peuvent également donner un aperçu de la féerie en peinture et en images à la fin du

II.2. Les fées sur scène.

J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal une miraculeuse aurore ; (...)[186]

Cette vision de Baudelaire au cœur du siècle se fait plus que jamais vérité dans ses dernières décennies, où une forme de spectacle particulière plaçait les fées sous les feux de la rampe. Il s'agit de la féerie.

Spectacle composé en tableaux, la féerie est un savant mélange entre diverses prouesses scéniques hautes en couleurs. Noëlle Giret la définit comme « un spectacle essentiellement visuel, mêlant la musique, le chant et la danse, la pantomime et l'acrobatie. Elle doit principalement sa réussite à l'imagination échevelée d'un librettiste, au chorégraphe susceptible de déployer des escadrons de figurants, aux extravagances du décorateur et du costumier, à l'habileté des machinistes et des accessoiristes constamment sur la brèche durant la représentation. »[187] Sous la plume du critique Edmond Stoullig en 1879, elle apparaît comme « une hallucination de haschisch avec ses déformations, ses grossissements, ses phosphorescences, ses métamorphoses, ses perspectives, ses architectures magiques et son surnaturel qu'on ne discute jamais. »[188] Vraisemblablement ce sont surtout les scènes parisiennes qui ont vu monter de tels spectacles.

XIXème siècle au côté de celui de P. Jullian, tels le catalogue de l'exposition *Par des contes d'ogre et de fée, Perrault en images à Metz et Epinal*, Metz, 2003 ; le catalogue de l'exposition *Victorian Fairy Painting*, London, Royal Axademy of Arts, 1997 ; et l'ouvrage collectif *Visages d'Alice, ou les illustrateurs d'Alice*, Paris, Gallimard, 1983.

[186] Ch. Baudelaire, « L'Irréparable », *in Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1980.

[187] N. Giret, « Paris est Plein du Sourire des Fées », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 259.

[188] E. Stoullig, « Chronique Théâtrale. Porte Saint Martin. *Cendrillon.* La Féerie au XIXème Siècle », sept 1879, cité par Noëlle Giret, *Ibid.*, p. 259.

Théodore de Banville fut un grand pourvoyeur de fées de la fin de siècle, citons pour exemple son *Riquet à La Houppe*[189], comédie féerique en quatre actes dans laquelle nous redécouvrons le conte de Charles Perrault. Il s'agit de l'histoire d'une jeune princesse, nommée Rose, aussi sotte que belle, et belle, elle ne manquait pas de l'être. Riquet, jeune homme laid et plein d'esprit, s'éprend de la jeune fille. Par les vœux de leurs marraines respectives, les fées Diamant et Cyprine, si l'amour les unit, l'un deviendra beau et l'autre intelligente. Cette comédie féerique est emplie de personnages merveilleux aux noms évocateurs d'un monde autre, à savoir Diamant, Clair de Lune, Myrtil, Luciole ou encore Zinzolin. Elle est également colorée par des décors fabuleux, où les lits sont faits de mousse et les parcs pris d'assaut par les fleurs, où le palais tomberait en ruines s'il n'était raccommodé par des reprises de jasmins et de roses[190]. Par sa simple lecture, ce texte paraît comme une ode au mensonge, un chant de la métamorphose. « L'illusion sans cesse nous transforme », constate Riquet devenu beau sous l'impulsion de l'amour de sa bien aimée, « et sait, poursuit-il, d'un oiseau très banal faire ce merle blanc qu'on nomme idéal. »[191]

Cette fantaisie fut peut-être inspirée par *La Forêt Mouillée*, parue dans *Théâtre en Liberté*, de Victor Hugo[192]. On y découvre un monde fabuleux proche du *Songe d'une nuit d'été* de W. Shakespeare, où chaque être vivant, animal ou insecte, chaque élément, branches d'arbre, pétale de fleurs, ou cailloux, murmure et chante, pour favoriser la naissance de l'amour qui commence à unir deux êtres humains.

Toujours en France, un autre créateur de fées est à la source de spectacles féeriques, il s'agit de Catulle Mendès. En décembre 1888, André Messager produit la féerie *Isoline* au théâtre de la Renaissance d'après le texte de Mendès. Ce conte de fées en trois actes et dix tableaux nous entraîne sur un rivage du Péloponnèse où Eros prépare un voyage à Cythère. Là, Titiana s'oppose à l'amour entre la belle Isoline et l'amoureux Isolin. Obéron tente de protéger les amants. L'amour est finalement

---

[189] Th. de Banville, *Riquet à la Houppe*, Paris, Charpentier, 1884.
[190] *Ibid.*, p. 5, acte I, scène première, « Dans la forêt. Un paysage de sources, de roches moussues, d'arbres tordus par l'âge. L'aurore empourpre le ciel. La fée Diamant, qui dormait dans un lit de mousse, vient de s'éveiller » ; p. 11, acte I, scène deuxième, « Un parc, jadis orné dans le goût de Le Nôtre, mais devenu sauvage. Les fleurs l'ont pris d'assaut ; c'est une orgie de floraison et de verdure. Le palais tombe en ruine et ne tiendrait plus debout, s'il n'avait été raccommodé par les reprises qu'y ont faites les jasmins et les roses. »
[191] *Ibid.*, p. 114.
[192] V. Hugo, *Théâtre en liberté*, Paris, Gallimard, 2002.

triomphant et au dernier acte Titiana s'incline et les noces sont célébrées. Remarquons qu'à nouveau, Shakespeare n'est pas très loin... En effet, nous le verrons, ce dernier eut une influence considérable sur les auteurs fin-de-siècle tentés par la féerie.

Le domaine belge d'expression française fournit lui aussi des exemples avec Maurice Maeterlinck dont la recherche de *L'Oiseau bleu*[193], s'accomplit en six actes et douze tableaux, et dont l'*Ariane et Barbe-Bleue*[194] annonce d'emblée sa filiation avec Perrault. En outre, nombreuses sont les pièces en Europe qui exploitent les contes de *Ma Mère l'Oye*, et Charles Perrault connaît une résurgence vivante sur les planches de théâtre[195], ainsi E. Leterrier et A. Vanloo produisent-ils *Le Petit Poucet*[196], R. de Najac *Barbe-Bleuette*[197], J. Richepin et H. Cain, *La belle au bois dormant*[198], tandis que Siraudin, Choler et Lambert-Thiboust mettent en scène *le fils de la Belle au bois dormant*[199]. Enfin, G Hauptmann s'intéresse au sort de Grisélidis dans un drame intitulé *Griselda*[200] en 1909.

Les fées, et principalement celles de Perrault, s'adonnent donc aux plaisirs de la comédie[201]. Dans son étude sur la *Fantaisie dans la littérature française du XIXème siècle*, P. Andrès interprète ce phénomène comme « l'exil poétique et la tentation de l'Ailleurs » de la part de leurs créateurs.[202] En effet, non seulement le écrivains lassés du quotidien peuvent créer un autre monde, grâce au merveilleux, mais ils peuvent également le rendre palpable sur scène, aidé en cela par les décorateurs, les costumiers, les machinistes et autres accessoiristes ingénieux.

---

[193] M. Maeterlinck, *L'Oiseau Bleu*, Paris, Fasquelle, 1911.
[194] M. Maeterlinck, Ariane et Barbe-Bleue, Bruxelles, Lacomblez, 1907.
[195] P. Andrès, *La fantaisie dans la littérature française du XIXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
[196] E. Leterrier et A. Vanloo, *Le Petit Poucet*, Paris, Dentu, 1868.
[197] R. de Najac, *Barbe-Bleuette*, Paris, Fasquelle, 1911.
[198] J. Richepin et H. Cain, *La Belle au bois dormant*, Paris, Charpentier, 1908.
[199] Siraudin, Ad. Choler et Lambert-Thiboust, *Le fils de la Belle au bois dormant*, Paris, Michel Lévy, 1858.
[200] G. Hauptmann, *Griselda*, Berlin, Propyläen Verlag, 1965.
[201] Sur la comédie féerique en général, on pourra consulter les ouvrages de P. Ginisty, *La Féerie*, Paris, Louis-Michaud, « Bibliothèque théâtrale illustrée », 1910 ; M.F. Christout, *Merveilleux et théâtre du silence en France à partir du XVIIème siècle*, Paris, Mouton, 1965 ; M. Hannah Winter, *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962.
[202] P. Andrès, *La fantaisie dans la littérature française du XIXème siècle, op.cit.*, p. 132.

II.3. Les fées au fil des pages.

De la scène au livre, il n'y a qu'un pas, allégrement franchi par les fées qui, non contentes d'occuper scènes et musées, font leur entrée triomphante dans les maisons d'édition. Le livre s'y plie avec joie, car comme le rappelle Théodore de Banville empruntant les lèvres de Rose dans *Riquet à la Houppe* :

> Quel que soit un livre, en sa neige endormi,
> Il reste le plus sûr des amis. Quel ami,
> Sinon lui, nous fait voir par un heureux mensonge,
> Le spectacle éternel de la vie et du songe ?
> Quel courtisan docile au visage changeant
> Nous ravit, sans vouloir nous voler notre argent ?
> Qui nous amuse ? Quel ami, sinon le livre,
> Du vin de l'idéal sans dégoût nous enivre,
> Et nous aime, fidèle avec sévérité ?
> Il nous donne l'amère et sainte vérité.
> Il rit et pleure ; il sait chanter comme une lyre,
> Et, parmi les plaisirs de ce bas monde, lire
> Est le seul qui jamais ne peut nous décevoir.[203]

Et ce livre au visage changeant peut se faire recueil de contes, de poésies, roman ou album d'images, et bien entendu accueillir les fées.

A l'occasion de son étude sur la fantaisie, Philippe Andrès propose une anthologie des textes où le féerique se dévoile, s'immisce ou s'impose[204]. Il articule ce florilège en trois parties distinctes, à savoir le théâtre, la poésie, et la prose. Les nombreuses références qu'il indique permettent d'établir un constat relatif à l'intérêt porté aux fées par les auteurs français. Ainsi le merveilleux est-il chanté dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville, parues en 1857 où l'irréel est maître, ou encore dans les *Pierrots*, de Jules Laforgue en 1885. Pierrot, personnage lunaire

[203] T. de Banville, *Riquet à la Houppe*, *op.cit.*, p. 88.
[204] P. Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIXème siècle*, *op.cit.*

connaît également un regain d'intérêt en cette fin de siècle[205]. Dans le domaine de la prose, P. Andrès rappelle les *Contes Abracadabrants* de Lemercier de Neuville, parus en 1882. Enfin, à cette anthologie il faut ajouter les contes de Jean Lorrain[206], Catulle Mendès[207], Paul Arène[208], Rémy de Gourmont,[209] Théodore de Banville[210] et de nombreux autres conteurs[211] qui ont eux aussi succombé aux charmes des fées, parmi lesquels se trouvent des grands noms du naturalisme comme Emile Zola lui-même.[212]

Pour élargir ce choix de textes féeriques à la dimensions européenne, il faut évoquer ici quelques recueils ou contes francophones, puisque issus de plumes belges, tels *Le Jardin de la Sorcière* de L. Delattre à qui nous devons également *Les Contes d'avant l'amour*, *Les Petits Contes en sabots* et autre *Fil d'Or*[213]. De même E. Demolder publia les *Contes d'Yperdamme* et le *Royaume authentique du grand Saint Nicolas*[214], Camille Lemonnier, fut l'auteur des *Petits Contes*, ou de l' *Histoire de Huit bêtes et d'une poupée*[215], A. Mockel des *Contes pour les enfants d'hier*[216], G.

---

[205] Se reporter à l'ouvrage de Jean de Palacio, *Pierrot Fin-de-Siècle*, Paris, Séguier, 1990.

[206] J. Lorrain,. *Contes pour lire à la chandelle*, Paris, Mercure de France, 1897 ; *Histoires de Masques*, Paris, Ollendorff, 1900 ; *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, Paris, Ollendorff, 1902.

[207] C. Mendès, *L'Amour qui pleure et l'amour qui rit*, Paris, Dentu, 1883 ; *Tous les baisers*, Paris, Chez tous les libraires, 1884 ; *Lesbia*, Paris, Charpentier, 1887 ; *Les Oiseaux bleus*, Paris, Havard, 1888 ; *Le Souper des pleureuses*, Paris, Dentu, 1888 ; *La Vie sérieuse*, Paris, Duchet, 1889 ; *La Princesse nue*, Paris, Ollendorff, 1890 ; *Le Bonheur des autres*, Paris, Marpon & Flammarion, 1891 ; *Les petites Fées en l'air*, Paris, Dentu, 1891 ; *Nouveaux contes de jadis*, Paris, Ollendorff, 1893 ; *Arc-en-ciel et sourcil-rouge*, Paris, Fasquelle, 1897.

[208] P. Arène, *Les Ogresses*, Paris, Charpentier, 1891.

[209] R. de Gourmont, *Le Pèlerin du silence*, Paris, Mercure de France, 1895.

[210] T. de Banville, *Contes féeriques*, Paris, Charpentier, 1882 ; *Les Belles Poupées*, Paris, Charpentier, 1888.

[211] E. Bergerat, *Contes de Caliban*, Paris, Fasquelle, 1909. R. Bonnières de, *Contes de Fées*, Paris, Charavay, 1881. C. Buet, *Contes à l'eau de rose*, Paris, Palmé, 1879 ; *Contes moqueurs*, Paris, Giraud, 1885. A. Daudet, *Le Roman du Chaperon Rouge*, Paris, M. Lévy, 1862. E. Ducoté, *Merveilles et moralités*, Paris, Mercure de France, 1900. A. France, *Les Sept Femmes de Barbe-bleue et autres contes merveilleux*, Paris, Calman-Lévy, 1909. B. Lazare, *La Porte d'Ivoire*, Paris, Armand Colin, 1897. J. Lemaitre, *En Marge des vieux livres*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1905. L.Lespès, *Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm*, Paris, Librairie du petit journal, 1865. M. Schwob, *Le Roi au masque d'or, Paris, Ollendorff, 1892*. P. Veber, *Les Belles Histoires*, Paris, Stock, 1908.

[212] E. Zola, *Contes à Ninon*, Paris, Hetzel, Lacroix, 1864.

[213] L. Delattre, *Le Jardin de la Sorcière*, Bruxelles, Dechenne, 1906 ; *Contes d'avant l'amour*, Bruxelles, Larcier, 1910 ; *Petits Contes en sabots*, Bruxelles, Lebègue, 1911 ; *Le Fil d'Or*, Bruxelles, Office de Publicité, 1927.

[214] E. Demolder, *Contes d'Yperdamme*, Bruxelles, Lacomblez, 1891 ; *Le Royaume authentique du grand St Nicolas*, Paris, Mercure de France, 1896.

[215] C. Lemonnier, *Les Petits Contes*, Bruxelles, Parent, 1882 ; *Histoire de huit bêtes et d'une poupée*, Paris, J.Hetzel, 1892.

[216] A. Mockel, *Contes pour les enfants d'hier*, Paris, Mercure de France, 1908.

Rency,[217] des *Contes de la hulotte* et E. Verhaeren raconta ses *Petites Légendes* et ses *Contes de minuit*[218]. Le domaine germanique, quant à lui, produit *Gesammelte Dichtung* d'Hermann Hesse[219], *Der Guckkasten* d'Alfred Kubin[220], sans oublier les contes de Thomas Mann ou encore de Hugo Von Hofmannsthal[221]. La littérature britannique laisse également de nombreux contes féeriques dans la littérature de la fin du XIXème siècle, comme ceux de Lewis Carroll[222], d'Oscar Wilde[223], de Rudyard Kipling[224], mais également d'autres aujourd'hui moins connus comme ceux d'Edith Nesbit[225], d'Andrew Lang[226], de George MacDonald,[227] de William Makepeace Thackeray[228] ou encore de Kenneth Grahame[229].

Le féerique est donc fortement représenté dans la littérature européenne à la fin du XIXème siècle. Par ailleurs, les fées, élément constitutif du féerique, sont présentes sur scène, sur toile ou sur papier journal. En résumé, la fée est là, bien ancrée dans cette fin-de-siècle désireuse d'ailleurs, demandeuse de rêve et de poésie.

---

[217] G. Rency, *Contes de la Hulotte*, Bruxelles, Dechenne et Cie, 1906.
[218] E. Verhaeren, *Les Contes de minuit*, Bruxelles, Franck, 1885 ; *Petites Légendes*, Bruxelles, Deman, 1900.
[219] H. Hesse, *Les Contes merveilleux*, Paris, Calmann-Lévy, « Babel », 1992.
[220] A. Kubin, *Le Cabinet des curiosités*, Paris, Allia, 1998
[221] H. von Hofmannsthal, *La Femme sans ombre*, Paris, Verdier, 1992.
[222] L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1865.
[223] O. Wilde, *The Happy Prince and Other Tales*, London, David Nutt, 1888 ; *The House of Pomegranates*, London, Osgood, McIlvaine, 1891.
[224] R. Kipling, « The Potted Princess », in *St. Nicholas Magazine*, January, 1893 ; *Just So Stories*, London, Mcmillan, 1902 ; *Puck of Pook's Hill*, London, Macmillan, 1906 ; *Rewards and Fairies*, London, Macmillan, 1910.
[225] E. Nesbit, *The Book of Dragons*, London, Harper, 1900 ; *Nine Unlikely Tales for Children*, London, T. Fisher Unwin, 1901 ; *The Magic World*, London, Macmillan, 1912.
[226] A. Lang, *The Princess Nobody*, London, Longmans, 1884 ; *The Gold of Fairnilee*, Bristol, Arrowsmith, 1888 ; *Prince Prigio*, Bristol, Arrowsmith, 1889 ; *Prince Ricardo of Pantouflia*, Bristol, Arrowsmith, 1893 ; *The Blue Fairy Book*, London, Longmans, 1889 ; *The Red Fairy Book*, London, Longmans, 1890 ; *The Green Fairy Book*, London, Longmans, 1892 ; *The Yellow Fairy Book*, London, Longmans, 1894 ; *The Pink Fairy Book*, London, Longmans, 1897 ; *The Grey Fairy Book*, London, Longmans, 1900 ; *The Violet Fairy Book*, London, Longmans, 1901 ; *The Crimson Fairy Book*, London, Longmans, 1903 ; *The Brown Fairy Book*, London, Longmans, 1904 ; *The Orange Fairy Book*, London, Longmans, 1906 ; *The Olive Fairy Book*, London, Longmans, 1907 ; *The Lilac Fairy Book*, London, Longmans, 1910 ; *The Arabian Nights Entertainment*, London, Longmans, 1898 ; *The Book of Princes and Princesses*, London, Longmans, 1908.
[227] G., MacDonald, *Dealings with the Fairies*, London, Alexander Strahan, 1867 ; *The Princess and the Goblin*, London, Blackie & Son, 1872 ; *The Light Princess and Other Stories*, London, Dalby, Isbister, 1874 ; *The Wise Woman*, London, Alexander Strahan, 1875 ; *The Princess and Curdie*, London, Chatto & Windus, 1883 ; *The Gifts of the Christ Child and Other Tales*, London, Sampson Low, 1892.
[228] W. M. Thackeray, *The Rose and the King*, London, Smith, Elder, 1855.
[229] K. Grahame, *Dream Days*, London, John Lane, 1898.

Ainsi, une incantation parvenue des quatre coins de l'Europe, ravivée par les conteurs français de la fin du XVIIème siècle emmenés par Charles Perrault, et enfin prononcée par l'école Romantique produit une invasion de fées dans la vie artistique des grandes capitales européennes de la fin du XIXème siècle. Plus encore, ces legs du passé mêlés aux richesses contemporaines des artistes décadents se confondent en une potion dont le pouvoir est de métamorphoser la muse traditionnelle en fée...

Mais cet héritage « magique » n'est pas la seule origine à cet engouement pour les contes de fées, d'autres facteurs sont intervenus dans ce choix, comme la forme même du conte de fées, un genre bref.

Chapitre II :

Le Récit bref, un récit couleur du temps.

Dans la littérature même, la décadence a apporté des changements, (...) la perspective de l'écrivain s'est transformée, la préoccupation de la forme est venue ; les qualités de composition, de style ont pris, aux yeux de tous, une importance croissante. Peu d'écrivains ont souscrit intégralement au paradoxe qui met la forme au-dessus du fond (Wilde y croyait-il lui-même ?), mais tous ont compris que la forme a une valeur en soi, et que la présentation des idées, le choix et l'agencement des moyens ne pouvaient plus être laissés au hasard de l'inspiration.[230]

Pour A.J. Farmer, c'est sous l'influence décadente qu'une pensée de la forme s'est développée, une pensée qui met en avant la « condensation artistique » et rejette « l'informe roman en trois tomes ».[231] Ce dernier semble en effet souffrir d'une dépréciation au profit de formes brèves. Une des raisons pouvant expliquer ce phénomène est à rechercher dans le fait que c'est alors un genre qui n'intéresse plus le lecteur lassé, pressé, et exigeant des émotions intenses et immédiates :

Le « moderne » lit vite, il dispose de moins en moins de temps ; il lui faut également des sensations plus vives, de l'inconnu qui l'étonne.[232]

Par ailleurs, M. Raimond, dans un chapitre consacré au « discrédit du roman »[233], détaille une enquête menée en France à la fin du siècle par Le Cardonnel et Vellay. Les deux journalistes avaient entrepris d'interroger les romanciers d'alors sur leurs sentiments quant au roman et à son devenir. Les différentes réponses menèrent à la conclusion d'un épuisement du genre, marqué par le manque d'intérêt suscité par ces écrits conséquents par leur nombre, certes, mais inconséquents par leurs sujets. C'est du moins ce qu'affirme M. Maeterlinck, se rappelant les ouvrages lus dans l'année et n'en voyant pas un seul « surnager ». De même, M. Schwob ne

---

[230] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit.*, p.385.
[231] *Ibid.*, p.385.
[232] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995, p.134.
[233] M. Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, José Corti, 1966, pp. 91,92.

considère aucun roman comme intéressant[234], et Rémy de Gourmont compare le genre à un « radotage et gâtisme candide » conté à des « filles de concierges ».

Nous n'allons pas nous intéresser aux causes de cet épuisement[235] mais bien à ses conséquences sur la forme brève. Aveu d'impuissance ? Volonté réelle d'écrire un récit court ? Instrument d'une carrière plus alimentaire que véritablement artistique ? Il est nécessaire de découvrir la, ou les motivations auxquelles attribuer la floraison du conte de fées à la fin du XIXème siècle en Europe.

[234] Tous deux cités par M. Raimond, *ibid.*, p. 92.
[235] Pour approfondir la question du roman au tournant du XIXème siècle, se reporter à l'ouvrage de M. Raimond, *op.cit.*

I. L'idéale brièveté, ou l'osmazôme de la littérature[236].

Si, à priori, la notion de brièveté ne semble pas poser de problème, en y regardant de plus près, on se rend compte que rien n'est plus arbitraire que de conclure à la brièveté d'un texte, car le terme comporte un jugement implicite. Ainsi, parmi ses synonymes se trouvent des mots connotés négativement comme « laconique », ou au contraire, d'autres positifs, tel « concis ». Françoise Susini-Anastopoulos développe cette ambiguïté dans son ouvrage consacré à l'écriture fragmentaire, en illustrant l'appréciation toute relative de la brièveté d'un texte :

> Un bel exemple de cette relativité nous est fourni par la labilité des jugements successifs portés sur les chapitres les plus anciens des *Essais* de Montaigne, où sur les 94 chapitres que comportait l'édition de 1580, 16 avaient moins de deux pages. C'est à cause de cette économie jugée excessive que la critique a longtemps eu tendance à mépriser ces chapitres. P. Villey les trouvait « très maigres » et considérait comme « très grêles » certains chapitres du livre II, tels *Des Postes* ou *Des Pouces* qui, manquant de développements, n'appellent pas de commentaires. A l'inverse, la critique récente a tendance à réhabiliter ces chapitres. Compagnon cite plusieurs de ces tentatives de réévaluation, car il en va de la « définition de la forme brève selon Montaigne, à la fois une unité, un tout, et un élément, une partie ». [237]

Plus loin, l'auteur expose la notion de densité[238], plus proche de la brièveté lorsque celle-ci est voulue, et avance que « F. Schlegel ne demande rien d'autre que cette densité, lorsqu'il prône pour ses fragments « la plus grande masse de pensées dans le plus petit espace possible »[239].

On se rend bien compte de la difficulté de qualifier une œuvre de brève. Salue-t-on par là sa densité et le talent de son auteur qui aurait réussi à exprimer l'essentiel en peu de mots, ou la taxe-t-on de maigreur ? Il reste donc à déterminer si

---

[236] Expression empruntée à J.K. Huysmans, *A Rebours*, *op.cit.*, p. 320.
[237] F. Susini-Anastopoulos, *L'Ecriture fragmentaire, définitions et enjeux*, PUF, « Ecriture », 1997, p. 34.
[238] *Ibid.*, p. 35.
[239] F. Schlegel, *l'Athenaeum*, traduit en français par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *in L'Absolu littéraire, Théorie du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 116, cité par F. Susini-Anastopoulos, *ibid.*, p. 35.

les conteurs visaient la densité ou s'ils dissimulaient leur incapacité à écrire un roman derrière la pratique du conte, qui deviendrait ainsi une sorte de faux-fuyant ou de pis-aller.

I.1. Aveu d'impuissance...

Le genre du conte fut souvent déprécié par ses auteurs, et ce, tout au long de son histoire[240]. Les cas où les conteurs le devenaient presque à regret sont nombreux. Dans son étude sur la crise du roman, Michel Raimond aborde ce phénomène et impute « l'âge d'or » du genre bref au mépris du roman. Il assure, en effet, que si les romanciers s'adonnaient alors majoritairement à la rédaction de récits courts, c'était poussés par l'insatisfaction qu'ils éprouvaient devant le roman tel qu'il se présentait à la fin du XIXème siècle. Par ailleurs, il considère ce dédain pour la forme longue, comme résultant d'un sentiment de frustration de la part d'écrivains se révélant incapables de produire, justement, des récits conséquents. Ces derniers se retournaient alors contre ce genre qu'ils n'arrivaient pas à faire accéder à leur idéal et se rabattaient, par dépit, sur le conte.

Par ailleurs, ce dernier apparaît comme un fragment de roman, et de nombreuses métaphores viennent illustrer cette thèse. Ainsi, pour P. Bourget, « il est l'aile du bâtiment, le pavillon du château, alors que le roman est le château tout entier avec son corps de logis et ses dépendances. »[241] Rejoignant cette idée, certains voient dans le texte bref, un solo par opposition au roman qu'ils considèrent comme une symphonie.[242] Le récit court, conte ou nouvelle, se présente donc comme une œuvre inachevée , comme une partie du roman. Ces comparaisons le privent de son autonomie et interdisent l'image d'un genre à part entière. En outre, cette idée vient corroborer un constat d'impuissance puisque, incapables d'écrire une œuvre complète, les auteurs n'en écrivent qu'un fragment.

---

[240] Prenons l'exemple de Voltaire qui qualifiait ses contes de « facéties », « fadaises » et autres « petites coïonneries », comme le rappelle J. Labesse, dans son ouvrage *Le Conte philosophique voltairien*, Paris, Ellipses, « Résonances », 1995, p. 15.
[241] Cité par G. Le Cardonnel, *La Minerve française*, 15 mai 1920, p. 487.
[242] M. Raimond, *La Crise du Roman*, *op.cit.*, p. 149.

I.1.1. L'impuissance, un symptôme fin-de-siècle.

Revenons sur cette notion d'impuissance. Il semble qu'elle soit justement l'essence de la fin du XIXème siècle, et plus encore, celle des artistes décadents. Ils la reconnaissent, la déplorent ou la revendiquent. Nous la retrouvons, par exemple, dans une remarque de Jules Renard datant d'octobre 1893 :

> Hier soir, Schwob et moi nous étions désespérés et j'ai cru que nous allions nous envoler comme deux chauves-souris. Nous ne pouvons faire ni du roman, ni du journalisme.[243]

S. Thorel-Cailleteau relève cette faiblesse dans le recueil de Verlaine, *Jadis et Naguère*. Elle cite un passage de « Langueur » où le poète revendique « la maladie, l'artificialité, l'impuissance et la stérilité comme les expressions dernières du raffinement »[244] :

> Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
> Qui regarde passer les grands Barbares blancs
> En composant des acrostiches indolents
> D'un style d'or où la langueur du soleil danse.[245]

Dans une transposition littéraire, cette impuissance endémique de la décadence s'exprime par l'incapacité à écrire de longues œuvres. En effet, « la crise du roman (...) était un des symptômes d'un drame intellectuel. On entrait, dès la fin du XIXème siècle, dans un monde où faisait défaut la certitude : la science paraissait avoir trahi beaucoup d'espoirs (...) le *moi* apprenait bientôt qu'il échappait à lui même et qu'il était miné de conflits souterrains (...). Les romanciers n'avaient plus qu'à assimiler ces révélations et donner des images de ce monde cassé. »[246] De

---

[243] Cité par P. Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, p. 90.
[244] S. Thorel-Cailleteau, « l'Epiphanie de l'oxymore », *op.cit.*, p. 56.
[245] P. Verlaine, « Langueur », *in Jadis et Naguère*, Paris, Léon Vanier, 1885.
[246] M. Raimond, *La Crise du Roman*, *op. cit.*, p. 488.

même, Henry de Régner rappelle qu'« un monde (...) désordonné, hybride et incohérent, ne peut plus donner lieu aux grandes architectures balzaciennes. »[247]

I.1.2. Un symptôme qui se complique d'un langage schizophrène.

Par ailleurs, un autre élément vient compliquer la tâche de l'écrivain en cette fin de siècle, il s'agit du langage lui-même et des réflexions qu'il inspire. En effet, on assiste à cette époque à une perte de confiance vis-à-vis de cette matière première de tout récit. C'est en dressant le procès contre la déconstruction, que Georges Steiner s'est intéressé à ce phénomène.

Dans son essai, *Réelles présences. Les Arts du sens*[248], Steiner pose que « toute compréhension cohérente de la nature et du fonctionnement du langage, que tout examen cohérent de la capacité qu'a le langage humain de communiquer sens et sentiment, sont, en dernière analyse, fondés sur l'hypothèse de la présence de Dieu. »[249]. Il prône la compréhension par transcendance contre la signification dans l'immanence. Un courant symbolise plus que tout autre l'immanence à ses yeux. Il s'agit de la déconstruction. Cette dernière, par sa négation d'une présence de Dieu qui, par delà le texte, assurerait la compréhension d'un sens plein, aboutit à la négation du sens et peut-être de la création. Son ouvrage se découpe en trois chapitres. Dans le premier, l'essayiste présente une cité utopique, idéale, une cité où toute critique se ferait œuvre. La critique d'un poème serait alors un poème, tout comme celle d'un roman serait roman, celle d'un tableau un autre tableau. Devant les failles du langage, les « agitations stériles du verbe »[250], tout commentaire est en effet inutile, superflu. Nous serions alors dans une cité que Steiner appelle *la Cité de l'Immédiat.* Cependant, constate-t-il, les « usages et les valeurs qui prévalent aujourd'hui dans les sociétés de consommation de l'Occident sont exactement inverses de ceux qui régissent ma cité imaginaire de l'immédiat (...). Dans notre

[247] H. de Régner, article paru in *la Revue Blanche*, déc. 1892, cité par M. Raimond, *ibid.*, p. 84.
[248] G. Steiner, *Réelles présences, les arts du sens*, Gallimard, « Folio/ Essais », 1991.
[249] *Ibid.*, pp. 21, 22.
[250] *Ibid.*, p. 40.

société, la critique, le journalisme, la recherche universitaire asphyxient l'art. L'immédiateté de la création est remplacée par « un bourdonnement perpétuel (...) des jugements à la minute et des pontifications préemballées (...) peut-être, ajoute Steiner, notre époque sera-t-elle d'ailleurs connue comme celle des annotateurs. »[251] Puis Steiner parle d'un contrat rompu, entre le monde et le langage. Ce dernier, très riche, permet d'absolument tout dire, tout énoncer ... mais aussi tout « dé-dire ». C'est pourquoi toute théorie littéraire ne peut être que sans fondement, puisqu'elle peut être « contre-dite »[252] à tout moment et ce à l'infini. Avant cette rupture, que l'auteur situe aux environs de 1870, le rapport au langage était basé sur une confiance concernant les mots et leurs sens, désormais ce rapport est bouleversé, de cette « révolution » naîtra la déconstruction. Enfin, en troisième et dernier lieu, dans un chapitre intitulé *Présences*, il étudie la réception, l'engagement et l'influence d'un artiste et de son œuvre, ainsi que le mécanisme et la liberté de la création pour en conclure qu'il y a « dans la poésie, dans les arts, depuis les peintures rupestres de la préhistoire, une présence à la fois antagoniste et coopérative, d'agents qui dépassent la maîtrise ou la saisie conceptuelle de l'artisan »[253], une altérité appelée « essence » et qui constitue la preuve de ces présences réelles. Les annihiler revient à condamner le sens et par là même, la création : « ce que j'affirme, déclare-t-il alors, c'est l'intuition que lorsque la présence de Dieu est devenue une supposition intenable, et lorsque Son absence ne représente plus un poids que l'on ressent de manière bouleversante, certaines dimensions de la pensée et de la créativité ne peuvent plus être atteintes. »[254]

C'est principalement la notion de « contrat rompu » entre le monde et le langage qui nous importe ici, une rupture constatée, en outre, par Paul Valéry à laquelle il impute le déni du roman[255]. En effet, dans sa réflexion sur ce genre, Valéry pose que sa faille réside dans la fausseté du langage, car il est erroné et inutile de penser que l'on peut représenter la réalité dans un roman :

---

[251] *Ibid.*, pp. 45 à 47.
[252] Cette typographie vise à mettre en lumière les jeux sur le « dire ».
[253] G. Steiner, *Réelles présences*, *op.cit.*, p. 245.
[254] *Ibid.*, p. 272.
[255] Voir M. Jarrety, « L'expérience du roman : dedans, dehors », *in Paul Valéry*, Paris, Hachette supérieur, 1992, pp. 74-86.

La réalité est ce qu'elle est, c'est-à-dire qu'elle se refuse ou se dérobe à toute expression ; on ne sait ni où elle commence ni où elle finit, et prétendre la représenter est aussi vain que la tentative du peintre, qui prête aux choses et aux visages des traits, cependant que la nature les ignore, n'est ni faite de lignes ni de surfaces...[256]

« La vérité du roman n'est que l'illusion construite du vrai »[257], rappelle Michel Jarrety. En outre, le matériau faillible qu'est le langage, fragilise d'emblée la construction. Ainsi, le style de l'auteur peut à lui seul altérer le réalisme souhaité, en effet, si « un langage extraordinaire est appelé à suggérer des objets ordinaires. Il les métamorphose. Un chapeau devient un monstre »[258], remarque Valéry. En définitive, « regardé du dehors, le roman lui paraît inutile, parce qu'attaché à une pure reproduction ; regardé au contraire du dedans, il lui semble alors fallacieux parce qu'il déforme ce qu'il prétend dire »[259].

La rupture du contrat entre le monde et le langage est donc effective et aura eu pour conséquence principale le déclin du roman. Dans son chapitre central, Steiner s'interroge sur les sources de cette remise en question du concept du sens :

Ma conviction profonde est que ce contrat est rompu pour la première fois de manière fondamentale et conséquente dans la culture et dans la conscience spéculative de l'Europe (...) pendant les décennies qui vont des années 1870 aux années 1930. C'est cette rupture de l'alliance entre mot et monde qui constitue une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occident et qui définit la modernité elle-même.[260]

Rupture, révolution, les termes sont forts et connotent un choc, une violence perpétrée contre le langage. L'ère de « l'après-mot », de « l'épilogue » s'ouvre alors et s'il semble impossible d'affirmer d'où vient exactement cette rupture entre le mot et le sens, il est possible de relever les premières manifestations de cette crise. Deux auteurs, deux poètes sont évoqués pour ne pas dire dénoncés : Mallarmé et Rimbaud.

---

[256] Cité par M. Jarrety, *in Paul Valéry, ibid.*, p. 84.
[257] *Ibid.*, p. 76.
[258] Cité par M. Jarrety, *ibid.*, p. 77.
[259] *Ibid.*, p. 76.
[260] G. Steiner, *Réelles présences, op.cit.*, p. 121.

La principale accusation lancée contre Mallarmé est qu'il aurait provoqué le divorce entre le langage et le référent, par l'exemple de cette « fleur » qui, à ses yeux, n'a ni tige, ni pétale, ni épine. Ce n'est plus désormais « qu'un marqueur phonétique entièrement arbitraire, un signe vide ».[261] Le langage est donc, plus qu'une illusion, un mensonge. Pour le poète, les mots ont été « corrompus », « réduits en servitude ». La « force vitale du mot » sera désormais contenue dans sa non-référence, ainsi, « fleur » sera « l'absente de tout bouquet ». Ce qu'il faut noter ici, c'est que cette implication de l'absence, amenée elle-même par la non-référence du mot, s'oppose à toute une tradition qui posait le postulat de la présence, et qui par là-même accordait toute sa confiance au langage.

Quant à Rimbaud, l'essayiste lui reproche d'être à l'origine de la déclaration « je est un autre ». Cette assertion, en tant que négation de la première personne du singulier, de « l'individuation du locuteur humain », est négation de la possibilité théologique. « Il y a là une provocation délibérément (...) dirigée contre Dieu » assure Steiner.[262] En outre, si « je » est un autre, il peut être pluriel, « un pluralisme anarchique qui fait de la preuve cartésienne de l'être et de l'axiome des relations rationnelles entre conscience et monde une fanfaronnade vide de sens (...) je pense, donc je ne suis pas moi. »[263] Pour Steiner, « les déconstructions de formes sémantiques, les déstabilisations du sens, telles que nous les avons connues dans les dernières décennies, découlent de la dissolution du moi rimbaldienne. »[264]

C'est donc à la fin du XIXème siècle, sous l'impulsion de Mallarmé et de Rimbaud, que sont mises en avant les défaillances du langage. De ces dernières, vont découler à la fois le rejet du roman, et la production de formes de plus en plus brèves et même déconstruites, car l'esthétisme de l'inachevé va se développer, rompant avec la tradition classique qui imposait l'achevé comme modèle.[265].

---

[261] *Ibid.*, p. 123.
[262] *Ibid.*, p. 127.
[263] *Ibid.*, p. 128.
[264] *Ibid.*, p. 129.
[265] Voir C. Lorin, *L'Inachevé*, Paris, Grasset, « Figures », 1984.

Et c'est tout naturellement, que, placés au cœur de ces réflexions, les auteurs décadents vivant dans un monde qu'ils perçoivent incohérent, vont se détourner d'un roman impossible à écrire, pour trouver en la forme « brève et morcelée »[266] qu'est le conte, la forme qui leur permettra au mieux de laisser s'exprimer leur sensibilité exacerbée et leur pessimisme inconsolable. L'aveu d'impuissance à écrire un long récit reproduisant le réel, un roman, est donc indéniable, mais il serait un peu rapide de conclure que les auteurs de la fin du XIXème siècle auraient choisi le genre du conte uniquement par dépit. Le réel aveu d'impuissance étant le silence, la page blanche... Or les auteurs poursuivent leur production littéraire, mais sous une autre forme !

I.2. ...ou volonté d'écrire un récit court ?

La pensée de la forme à la fin du XIXème siècle se constitue par rapport au roman, ce dernier connaît une période de défaveur, tandis que le conte connaît une prospérité exceptionnelle. Cependant, établir un lien de cause à effet entre ces deux phénomènes serait un raccourci un peu rapide, qui pourrait mener à conclure que les auteurs ne pouvant plus écrire de roman, se sont retranchés dans le camp des conteurs. Or, le choix de la forme brève implique beaucoup plus d'enjeux qu'une simple résignation, il engage l'artiste tout entier dans ses conceptions esthétiques.

I.2.1. Une esthétique de la densité.

En effet, la brièveté relève plus d'un choix esthétique, d'une densité désirée et reconnue. Par ailleurs, le conte n'est qu'un visage de cette esthétique qui nourrit l'ambition de « mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot »[267]. Françoise Susini Anastopoulos, dans son ouvrage consacré à *L'Ecriture fragmentaire*, conclut à une « fascination du raccourci

[266] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, 1994, p. 14.
[267] Joubert, *Carnets*, textes recueillis sur les manuscrits autographes par André Beaunier, Paris, Gallimard, 1938 et 1994 (2 vol.), II, p. 485.

textuel ». La pratique du texte bref serait motivée par exemple, par un « désir de télescopage du début et de la fin de l'énoncé » :

> L'un des plus grands motifs de fierté de Lichtenberg fut de « n'avoir jamais écrit de livre, là où une page suffit et nul chapitre quant un mot fait l'affaire ». (...) Nietzsche, de son côté, se piquait de pouvoir dire « en dix phrases », « ce que tout autre aurait dit dans un livre, ce que tout autre ne dit pas dans un livre ». Nous lisons encore chez R. Judrin l'affirmation suivante : « c'est l'ardeur courte et fréquente, à la gauloise, qui me plaît (...). Je suis comme ces Péruviens qui emboîtaient leurs momies dans de petites cruches. J'entasse ma vie dans une page, faute d'une ligne, faute d'un point. Je ne conserverait des temples que la colonne du stylite. L'esquisse m'a toujours paru plus grande que le tableau. »[268]

Ainsi, la densité est au cœur des préoccupations des auteurs de textes brefs. « Cette irrésistible tendance à la condensation textuelle peut s'expliquer, poursuit F. Susini Anastopoulos, par l'angoisse maintes fois exprimée devant le caractère mal ajusté de l'écriture, qui flotterait comme un vêtement mal coupé autour de la pensée. » Cela rejoint en quelque sorte « le contrat rompu »[269] entre le langage et le sens constaté par G. Steiner dans son essai *Réelles Présences,* présenté plus haut, et la réflexion de Valéry sur le roman, inutile et fallacieux. « L'exacte adéquation » entre l'objet décrit et sa description elle-même n'a jamais été aussi incertaine, et les mots dévoilant une nature trompeuse sont alors réduits au strict minimum, chaque développement superflu multipliant les risques de véhiculer des idées non formulées, des sentiments inexistants, des messages caducs. La « Sprachkritik » étudie au tournant du XIXème et du XXème siècle, les défaillances du langage. Pour Steiner, un ouvrage résume ce courant, il s'agit des *Contributions à une Critique de la Langue*, de Fritz Mauthner publié en 1899[270]. L'auteur y dénonce les utilisations infirmes du langage. Pour ce dernier, journalistes, politiques, philosophes, romanciers, tous sont contaminés par un langage, un jargon vide de sens, trompeur. Le langage devient à la fois « cause et symptôme de la sénilité de l'Occident qui se dirige vers les catastrophes assourdissantes de la guerre et de la barbarie »[271].

---

[268] F. Susini Anastopoulos, *L'Ecriture fragmentaire*, *op.cit.*, p. 104 à 108. Sur l'esthétique de la densité, on pourra également se reporter aux ouvrages d'A. Montandon, *Les Formes brèves, op.cit.* ; B. Pelegrin, *Fragments et formes brèves*, Publications de l'Université de Provence, 1990 ; B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, « Lettres sup. », 2001 ; et l'article de P. Testud, « Brièveté et écriture », *in La Licorne*, n°21, 1991.

[269] G. Steiner, *Réelles présences, op.cit.*, p. 75 à 166.

[270] F. Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Ullstein Materialien, 1899.

[271] G. Steiner, *Réelles présences, op.cit.*, p. 140.

En fin de compte, face à un langage malade pour certains, trompeur pour d'autres, les mots doivent être utilisés plus que jamais avec réserve et avec parcimonie. Au terme de cette réflexion, le *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein appelle au silence :

> La meilleure part de l'humain en nous, face à l'inexprimable qui se montre mais ne peut se dire, face à ce dont on ne peut parler, doit se taire.[272]

Notons que dans ces perspectives, ce n'est plus l'impuissance à écrire un roman qui est à l'origine de la production de formes brèves, mais la prise de conscience de la tromperie que représente en définitive un genre qui annonce l'ambition de reproduire de réel et qui se repose sur le langage, désormais ennemi avoué de l'écrivain. La nuance est d'importance, car il n'est plus question de dépit, mais de réaction, car cette prise de conscience engage les auteurs sur les voies de formes dense où la duperie des mots peut être limitée et, dans une certaine mesure, maîtrisée.

I.2.2. Formes brèves et densité.

A mi-chemin entre le roman et la tentation du silence, se situe la forme brève qu'est le conte. Les vertus du bref sont maintes fois exposées, et Baudelaire, dans ses écrits critiques et notamment ceux consacrés à E. Poe, aborde ce sujet :

> La nouvelle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière.[273]

---

[272] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico- Philosophicus*, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1993.
[273] Ch. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *in L'Art Romantique, op.cit.*, p. 184.

Il s'exprime également sur ce sujet à propos de Théophile Gautier en remarquant que « la nouvelle plus resserrée [que le roman], plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet. »[274] Il semble donc que la forme du conte soit délibérément choisie pour sa brièveté et sa densité. Ajoutons l'opinion d'Edgar Poe, lui-même, développée dans un article publié dans le *Mercure de France* en 1892 :

> Selon moi, le conte est évidemment le plus beau champ d'exercice qui puisse s'offrir au talent, dans les vastes domaines de la prose pure (...). Qu'il suffise de noter (...) que, en tous les genres de composition, l'unité d'effet ou d'impression est un point de la plus grande importance. (...) L'ordinaire roman est inadmissible à cause de sa longueur.[275]

En outre, ces différentes citations confirment l'importance du roman dans le développement de la pensée de la forme. Villiers de l'Isle-Adam statue lui aussi sur sa longueur et juge que « sauf accident, un roman n'est qu'un conte stupidement délayé »[276]. Barbey d'Aurevilly, quant à lui, exprime la supériorité du bref sur le long en termes d'effet à produire sur le lecteur, notamment lorsqu'il déclare qu'il se figure que « l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier. »[277] Le court n'est plus ici considéré comme un inachèvement, mais plutôt comme une quintessence, et le récit bref relève alors d'une écriture de distillation. C'est du moins l'opinion d'Anatole France, pour qui « la nouvelle suffit à tout. On peut y renfermer beaucoup de sens en peu de mots. Une nouvelle bien faite est le régal des connaisseurs et le contentement des difficiles. C'est l'élixir de la quintessence. »[278] Le récit court n'est donc pas une partie d'un roman, mais plutôt ce qui en resterait une fois celui-ci filtré jusqu'à élimination complète de tout ce qui ne vise pas l'intensité d'effet. Car il ne faut pas oublier que le choix de la forme brève correspond à la recherche d'un certain type

---

[274] CH. Baudelaire, « Théophile Gautier », *ibid.*, p. 252.
[275] Cité par M. Raimond, *La Crise du Roman, op.cit.*, p. 65.
[276] Cité par M. Raimond, *ibid.*, p. 66.
[277] Barbey d'Aurevilly, *Le dessous de cartes d'une partie de Whist, in Les Diaboliques,* GF Flammarion, 1967, p. 177.
[278] Cité par R. Godenne, « Pistes pour une étude de la nouvelle au XIXème siècle », *in* B. Alluin et Fr. Suard, *La Nouvelle, définitions, transformations*, PUL, « UL3 », 1990, p. 105.

d'effet ; ainsi disparaîtraient les développements qui, aux yeux de la génération symboliste et décadente, n'en étaient que la partie la plus facile et la plus méprisable. De même, M. Raimond évoque les innombrables « proses » et « minutes » qui ont envahi les revues dans les dernières années du siècle et qui avaient pour but « de se rapprocher de l'impression instantanée, de l'expérience perceptive, de l'émotion éprouvée ».[279]

Par ailleurs, rejoignant l'analogie du court et de la quintessence, A.J. Farmer voit dans les poèmes en prose d'O. Wilde : « le dernier stade d'une évolution vers la condensation artistique ».[280] En effet, Yves Vadé note que « le roman exige la durée, les développements imprévus, tout ce que le poème en prose, pour être poème, doit précisément refuser. »[281] Dans cette évolution, le poème en prose apparaît même comme la forme épurée de la nouvelle, « un conte non narratif »[282]. Le personnage de *A Rebours,* de J.K. Huysmans illustre à merveille cette volonté de condensation, lui qui, de même qu'il était anorexique, devenait incapable « d'absorber des œuvres littéraires trop copieuses »[283]. Des Esseintes admire ce genre et emploie pour qualifier les poèmes en prose différentes métaphores telles que « suc concret », « osmazôme », « huile essentielle », « succulence développée et réduite en une goutte », « l'idéal d'un roman concentré en quelques phrases, condensé en une page ou deux. »[284] Dans ces expressions transparaît ce qui pourrait être le Graal des artistes fin-de-siècle, à savoir *l'Essentiel.*

Enfin, Valéry rappelle que la forme brève qu'est le conte repose sur la *poièsis* et n'aspire donc pas à reproduire le réel contrairement au roman qui repose sur la *mimèsis.* Aussi, l'entreprise du conteur n'est pas d'emblée vouée à l'échec comme l'est celle du romancier. « c'est l'invention libérée de l'imitation, explique Michel Jarrety, qui fait largement basculer la recherche du côté du conte ».[285]

Ainsi, la pensée de la forme, ballottée entre un roman en crise et les failles du langage mises à nues par Mallarmé, se construit principalement en termes de densité.

---

[279] M. Raimond, *La Crise du Roman, op. cit.*, p. 205.
[280] A.J. Farmer, *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, pp. 385-386.
[281] Y. Vadé, *Le Poème en prose*, Belin, « Sup. Lettres », 1996, p. 72.
[282] *Ibid.*, p. 196.
[283] *Ibid.*, p. 72.
[284] J.K. Huysmans, *A Rebours, op.cit.*, p. 320.
[285] M. Jarrety, *Paul Valéry, op.cit.*, p. 81.

Dans un tel contexte, on comprend aisément que les auteurs fin-de-siècle soient attirés par le conte, d'autant plus que ce dernier présente une autre caractéristique qui s'apparente à la densité, il s'agit de la rigueur.

I.2.3. « Les bénéfices éternels de la contrainte »[286].

En effet, des différents reproches accablant le roman, il en ressort un majeur : outre sa longueur et donc son « stupide délaiement », sa trop grande souplesse déplaît. Trop de liberté tue la liberté, pourrait-on même arguer. Au contraire du roman, le genre du conte impose une composition plus stricte. Baudelaire, parlant des « bénéfices éternels de la contrainte », évoque le travail du conteur en ces termes :

> L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents ; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu.

Puis il insiste sur la nécessité d'une structure qui se doit d'être sans faille en assurant que « si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début ». Enfin, dans ce cadre, il n'y a pas de place pour les digressions, les développements hors de propos, puisque « dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité »[287]. En outre, M. Raimond avoue que pour les auteurs fin-de-siècle, la « tentation était forte de délaisser les longueurs et les à-peu-près du roman au nom de la rigueur, de la densité, de la concentration ».[288]

En définitive, pour effectuer une synthèse de ce que véhiculait la pensée de la forme à la fin du XIXème siècle, il faudrait évoquer une volonté réelle de mener la

---

[286] Ch. Baudelaire, « Théophile Gautier », *in L'Art Romantique*, *op.cit.*, p. 252.
[287] *Ibid.*, p. 185.
[288] M. Raimond, *La Crise du Roman, op. cit.*, p. 197.

littérature à des formes brèves[289]. La structure de ces dernières, quant à elle, vise à produire un effet sur le lecteur. On aspire à l'essentiel, à la quintessence, c'est pourquoi les récits des artistes prennent une forme « claire et brève »[290], qui n'est autre que la « forme moderne ».[291] Le conte apparaît donc comme le cadre le plus proche de la structure idéale pour les auteurs décadents en Europe, présente mais toutefois malléable, répondant à leur exigence de renouvellement et d'évolution.

Ainsi, certes confrontés à leur impuissance à construire des formes complexes et ordonnées, les décadents ont tout de même choisi de s'exprimer, et ce dans une forme plus appropriée à leur époque. Cela relève d'un désir de fuir une littérature sclérosée, dans laquelle les œuvres semblent toutes issues du même « gaufrier », soit un « moule commun et trop facile à acquérir »[292]. Les auteurs fin-de-siècle répondent à leur besoin de nouveauté, et lorsque A.J. Farmer dresse le bilan de la décadence, il ne laisse pas de saluer leur rôle dans « la renaissance de la forme ».[293]

Cependant cette vision idyllique d'une littérature qui trouve à s'épanouir dans une forme pensée comme idéale connaît une ombre. En effet, on sait que le XIXème siècle est « véritablement l'âge d'or du conte »[294], et que « tous les grands romanciers et poètes, à un moment de leur carrière, composèrent des nouvelles »[295]. Cette constatation donne une impression de masse, de commun qui s'attache au genre bref. A ce titre, il devrait ne présenter aucun intérêt pour toute une littérature qui s'attache au rare, qui s'affiche comme « dépareillée, déclassée »[296]. Pourtant, J. de Palacio déclare que c'est dans le récit court que s'illustre le mieux la décadence[297]. Dès lors, le paradoxe s'installe quant à l'intérêt que portent des écrivains qui se veulent « à côté » à un genre se prêtant pourtant à la vulgarité, à la trivialité de ce siècle corrompu qu'est le XIXème siècle, aux yeux de la génération de cette ultime décennie[298]. Peut-être est-il alors possible d'envisager cet idéal littéraire

---

[289] Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la dernière partie de cette étude où il sera question des titres et des liens qu'ils nouent avec d'autres formes brèves tel l'aphorisme.
[290] P.V. Rubow, « Idée et forme des contes d'Andersen », *in Un Livre sur le poète danois, H. C. Andersen, op.cit.*, p.125 : « L'art doit, (...) selon lui, être bref, clair et riche ».
[291] P. Champion, *Marcel Schwob et son temps, op.cit.*, p. 9.
[292] B. Lazare, *Entretiens politiques et littéraires*, février 1892, cité par M. Raimond, *La Crise du Roman, op. cit.*, p. 196.
[293] A.J. Farmer, *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op. cit.*, p. 386.
[294] J.P. Aubrit, *Le Conte et la nouvelle, op.cit.*, p. 58.
[295] R. Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 51.
[296] G. de Peyrebrune, *Une Décadente*, Frinzine, 1986, p. 7.
[297] J de Palacio, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 14.
[298] Sur ce sujet, lire L. Taxil, *La Corruption fin-de-siècle*, Paris, Noirot, 1891.

qu'est la forme brève, comme un idéal vénal, résultant de ce que l'on pourrait tout autant considérer comme une forme de prostitution littéraire...

II. Un idéal vénal.

Nous venons de voir la production de formes brèves comme le résultat d'une réaction contre les développements superflus et trompeurs du roman, et l'aboutissement de la recherche d'une littérature prenant en compte exclusivement l'*Essentiel*. Cependant, un autre facteur poussa les écrivains à écrire des textes brefs, que ce soit les poèmes en proses chantés par des Esseintes, ou les contes aux qualités prônées par l'icône de l'époque décadente, Charles Baudelaire lui-même. Il s'agit du facteur économique. En littérature, comme ailleurs, voilà un terme qui rompt définitivement avec la notion d'idéal, mais est-ce pour autant que la quête d'une forme approchant la quintessence dévoilée plus haut, n'est plus que le masque d'une activité purement alimentaire ? Il semble que la presse joue un rôle prépondérant dans les éléments de réponse à cette interrogation légitime.

II.1. La presse, une marâtre nourricière.

Parmi les *Contes Cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, il en est un qui met en lumière un fait marquant dans l'histoire de la littérature, à savoir que cette dernière est, dans les dernières années du XIXème siècle, sous le joug le la presse. En effet, *Deux Augures*[299] rapporte l'entretien d'un jeune auteur souhaitant être publié et d'un directeur de gazette. Ce dernier est alléché par les qualités que le jeune homme met en avant, anonymat le plus total et absence caractérisée de talent ! Hélas ! dès la lecture des premières lignes de son manuscrit, le directeur se rend compte que, malgré tous ses efforts, l'auteur qui se trouve en face de lui possède un style remarquable. En dépit de ses tentatives pour le dissimuler, son génie transparaît à

[299] A. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, GF Flammarion, 1980, p. 65.

chaque phrase. « Cela empeste la littérature », s'exclame alors le directeur rejetant les feuillets.

Dans ce récit, Villiers dénonce le manque de liberté pour les auteurs d'exprimer leur talent, la littérature étant alors soumise aux lois du marché. En outre, dans l'*incipit* de ce même conte, Villiers prévient les jeunes auteurs de ce qui les attend dans leur quête de publication :

> Jeunes gens de France, âmes de penseurs et d'écrivains, maîtres d'un Art futur, jeunes créateurs qui venez, l'éclair au front, confiants en votre foi nouvelle, déterminés à prendre, s'il le faut, cette devise, par exemple, que je vous offre : « ENDURER, POUR DURER ! ». Vous qui, perdus encore, sous votre lampe d'étude, en quelque froide chambre de la capitale, vous êtes dit, tout bas : « O presse puissante, à moi tes milliers de feuilles, où j'écrirai des pensées d'une beauté nouvelle ! », vous avez le légitime espoir qu'il vous sera permis d'y parler selon ce que vous avez mission de dire, et non d'y ressasser ce que la cohue en démence veut qu'on lui dise, vous pensez, humbles et pauvres, que vos pages de lumière, jetées à l'Humanité, payeront, au moins, le prix de votre pain quotidien et l'huile de vos veilles ?

Cette dernière question confine à la plaisanterie noire, à la raillerie féroce qu'admirait chez lui Huysmans[300], et trouve sa réponse dans la devise moderne liminaire au conte : « surtout pas de génie ! »

Villiers n'est pas le seul à s'attaquer à l'impérialisme de la presse et Edgar Poe le rejoint dans *Comment écrire un Article à la Blackwood*[301]. Tout comme le conte *Deux Augures*, ce récit est satirique, il dénonce l'absurdité des contes à sensation qui faisaient la fortune du *Blackwood's Magazine*[302].

On y découvre Psyché Zénobia, secrétaire correspondante de la *Confédération Humanitaire Abstinente Philadelphienne Internationale Totale Régulière Expérimentale Bibliographique Avancée Scientifique Bienfaisante Littéraire Eminente Universelle*, appelée plus communément la C.H.A.P.I.T.R.E.B.A.S.B.L.E.U. La jeune héroïne, naïve et ridicule, est détachée au *Blackwood's Magazine* pour apprendre comment s'écrit un article « à la

---

[300] J.K. Huysmans, *A Rebours*, *op. cit.*, p. 314.
[301] E.A. Poe, « Comment écrire un article à la Blackwood », *in Contes, Essais, Poèmes*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1989, p. 375.
[302] *Ibid.*, commentaire de Claude Richard, p. 1340.

Blackwood ». L'entretien est désopilant, et Monsieur Blackwood lui-même lui conseille de se mettre tout d'abord dans une posture fâcheuse, puis de rapporter ses sensations avec un air d'érudition. Il va jusqu'à lui proposer de lui présenter deux bouledogues qui la dévoreront en moins de cinq minutes ! Psyché décline l'offre et s'en va à la recherche de sensations dignes d'être couchées sur le papier.

Pour Poe ces articles ne sont pas de qualité, et il met en avant le fait que le public demande ce genre de texte. Par conséquent, les directeurs de revues se plient à ces exigences, tout comme les auteurs...

Ainsi, ce que publie la presse doit « ressasser ce que la cohue en démence veut qu'on lui dise »[303], la plume de l'auteur est sous l'emprise des désirs du lecteur, ce qui peut amener à penser que ce sont les « honnêtes bourgeois » qui ne sont autres qu'une « matière abonnable »[304], qui font la littérature. Par ailleurs, Françoise Goyet vient confirmer cette thèse en ce qui concerne le genre bref :

> La nouvelle à la fin du XIXème siècle est écrite pour le périodique (...) l'auteur s'adapte à un marché, à un public préexistant : le lectorat du périodique où il publie.[305]

Enfin, un texte merveilleux aborde le thème de la création guidée par une presse omnipotente ; il s'agit des *Contes de la Fée Morgane*, récit paru en 1894 dans le recueil de Jules Ricard intitulé *Acheteuse de rêves*[306]. On y rencontre la fée Morgane, qui rend visite à un écrivain en manque d'imagination, cinq soirs consécutifs. A chaque fois, elle lui conte une histoire ou plutôt, elle lui dicte une histoire. Jean de Palacio dans son ouvrage *Les Perversions du merveilleux*, insiste sur cette figure de l'écrivain , devenu totalement passif, « écrivant sous la dictée de la fée, se bornant à reproduire sans y participer un discours venu d'ailleurs », ainsi interprète-t-il avec justesse le rôle de la fée Morgane comme la métaphore des contraintes quotidiennes de l'inspiration la plus basse : c'est « la contamination du merveilleux par le journalisme »[307]. En outre, la Fée est totalement discréditée, elle

---

[303] A. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, *op.cit.*, p. 65.
[304] *Ibid.*, p. 66.
[305] F. Goyet, *La Nouvelle, 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, PUF, « Ecritures », 1993, p. 91. Voir également J. Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
[306] J. Ricard, *Contes de la Fée Morgane, in Acheteuses de rêves*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, pp. 209-264.
[307] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 80.

perd son statut d'être merveilleux pour n'être plus qu'une « fée qui dicte des contes pour les journaux »[308].

Ainsi, de même que M. Raimond déplore une littérature industrielle où la santé du roman s'évalue par rapport à ses ventes[309], il est possible de parler ici d'industrie du conte, d'une littérature corrompue dont F. Goyet parachève le tableau :

> Peut-être peut-on jeter quelque lumière sur le lien essentiel, à la fin du XIXème siècle, entre nouvelle et presse, puisque cet « âge d'or » du conte, à peu près partout dans le monde est intimement lié à celui de la presse : le journal grand pourvoyeur de fiction, accueille à bras ouverts les textes courts, aux côtés du feuilleton et du fait divers. Le genre va donc se développer dans le cadre privilégié du périodique.[310]

Cet état de fait vient corroborer la vision qu'a le décadent de son époque et de ses contemporains, et se pose en porte-à-faux par rapport à ses préceptes. En effet, l'absolu littéraire qui est le sien est tout autre.

II.2. Le paradoxe d'une littérature qui se revendique « valeur non-marchande »[311], pourtant publiée dans une presse industrielle.

Défini par Bertrand Marchal, cet absolu consisterait en « une autonomie du fait littéraire ». L'auteur rappelle qu'en cette « fin de siècle utilitariste et marchande, c'est la littérature elle-même qui s'affirme, aux yeux de poètes sans public, donc sans marché, (...) comme un nouvel absolu. Contre une production commerciale qu'on a rejetée en dehors de la littérature, celle-ci se constitue en se donnant pour une valeur non marchande. » La littérature décadente semble ainsi s'opposer à une littérature

[308] J. Ricard, *Contes de la Fée Morgane, ibid.*, p. 240.
[309] M. Raimond, *La Crise du Roman, op.cit.*, p. 106.
[310] F. Goyet, *La Nouvelle, op. cit.*, pp. 91-92.
[311] B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 9.

avide et cupide, elle s'attache principalement à l'art, à la beauté. De même, en exposant la théorie de la décadence, Paul Bourget s'interrogeait déjà :

> Le but de l'écrivain est-il de se poser en perpétuel candidat devant le suffrage universel des siècles ?[312]

Il soulevait ainsi le problème de la postérité à laquelle bien des écrivains aspirent et déclarait plus loin que « c'est une duperie de ne pas avoir le courage de son plaisir intellectuel ». En somme, il invitait les auteurs à se complaire dans « [leurs] singularités d'idéal et de forme quitte à s'y emprisonner dans une solitude sans visiteurs. Ceux qui viendront à nous, poursuivait-il, seront vraiment nos frères, et à quoi bon sacrifier aux autres ce qu'il y a de plus intime, de plus spécial, de plus personnel en nous ? » [313] Dès lors, le terme de décadence connotait la pureté et l'intégrité. Mais que penser de ces discours au vu du nombre de contes issus des plumes de cette génération ? Bertrand Marchal précise que, dans le processus d'autonomisation de la littérature, il est parfois difficile de faire la part d'une conscience esthétique véritable, celle du fétichisme, et celle des nécessités sociales.[314] Il semble bien que ce soit au nom de ces dernières que les décadents aient un instant oublié leur philosophie.

En effet, la majorité des contes de la fin du XIXème siècle sont passés sous les rouleaux de la presse. Tous, ou presque, étaient l'œuvre de chroniqueurs, de critiques fréquentant assidûment l'univers des journaux, ce haut lieu de corruption... Florence Goyet définit le rôle central de la presse dans le développement du récit court, en ce que le journalisme était devenu une activité essentielle pour bon nombre d'écrivains.[315] Ajoutons que ce fut notamment la presse qui leur valut bien souvent le succès. Ainsi, un ouvrage de Pierre Champion, ami et biographe de Marcel Schwob, témoigne de ce fait :

> Le domaine de la nouvelle, Marcel Schwob sait l'étendre encore (...) il retient, séduit, instruit, semble quelque magicien. La plupart des articles qu'il donne, et qui vont prendre place dans

---

[312] P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 16.
[313] *Ibid.*, p. 16.
[314] B. Marchal, *Lire le symbolisme*, *op.cit.*, p. 10. Voir également J. Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
[315] F. Goyet, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 92.

ses deux livres sont aussitôt remarqués (...) il lit ses contes dans la petite chambre de la rue de l'université (...) là il connaît le succès que donne un article de journal.[316]

Remarquons que les termes « article » et « conte » deviennent interchangeables ! Si les écrivains symbolistes semblaient s'accorder dans une résolution commune de renoncement au suffrage du nombre, ils se révèlent dans les faits sensibles à la valeur marchande de leurs travaux. Ainsi, peut-on voir Oscar Wilde renoncer à produire certains textes, sûr qu'ils n'intéresseraient aucun journal :

Les idées me viennent en français, et très courtes, deux lignes à peine. Je ne peux pourtant pas vendre une guinée un conte de deux phrases...[317]

Ainsi, l'écriture, et notamment celle du conte, semble toujours s'effectuer dans l'attente d'une rétribution et celle-ci est principalement rendue possible par la presse. En effet, J.K. Huysmans évoque les difficultés d'ordre commercial que rencontre la nouvelle dans le monde de l'édition. « Vous me demandez, écrit-il à J. Destrée, si un éditeur prendrait un livre de nouvelles ! Aucun ! Les nouvelles sont comme les volumes de vers pour eux ; ils n'en veulent à aucun prix, vu que ça ne se vend pas. »[318] Ainsi, *Le Roi au Masque d'Or*, de M. Schwob, fut tout d'abord refusé par les éditeurs. Ce sont uniquement les périodiques qui fournissent aux écrivains l'essentiel de leurs lecteurs[319], car ils ont la possibilité de stopper une publication en cours si le public n'apprécie pas, le risque de publier à perte est alors, pour ainsi dire, nul.

Il est donc difficile de savoir si les contes écrits à cette période ont été maintes fois corrigés par des « directeurs de gazettes » plus soucieux de leurs recettes que de l'œuvre, et peut être du chef-d'œuvre, qu'ils tenaient entre leurs mains. C'est du moins l'image que le conte de Villiers résumé plus haut, *Deux Augures,* donne de la publication à l'époque. En outre, les poètes sans marché, publiant à compte d'auteur font place à des auteurs s'adonnant à ce produit monnayable par

[316] P. Champion, *Marcel Schwob et son temps*, *op.cit.*, pp. 71-72.
[317] *Ibid.*, p. 99.
[318] J. K. Huysmans, Lettre du 12 février 1900, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1957.
[319] F. Goyet, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 93.

excellence[320] qu'est le récit court. C'est bien ici qu'il est possible de parler de prostitution littéraire.

Deux témoignages viennent confirmer cette propension à « écrire pour vivre ». Tout d'abord, une lettre au Secrétaire Général de la Légion d'Honneur, citée par Jean de Palacio[321], qui montre un Catulle Mendès « désireux d'obtenir, en 1895, la Croix de la légion d'honneur », faisant valoir « au titre de services rendus, la rédaction de cent volumes environ ». Dans cette production, neuf cents contes ont été comptabilisés. Cette motivation peut laisser songeur quant à l'absolu littéraire exposé plus haut... Le second témoignage concerne Jean Lorrain. Si l'on se reporte à l'œuvre qui lui est consacrée par José Santos, l'écrivain semble n'être devenu conteur que contraint et forcé par des besoins financiers. En effet, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain* démontre que le genre bref allait devenir le genre de prédilection de l'auteur « presque à regret » puisque ce n'était pour lui que la copie qui faisait vivre. José Santos ajoute que Lorrain en a toujours voulu « au journalisme de l'avoir empêché de consacrer tout son temps à son œuvre, mais, précise-t-il, c'est paradoxalement ce qui lui permit d'écrire »[322]. Toutefois, il précise que cet auteur aurait certainement écrit des contes dans le cas où ses finances lui auraient permis de bouder la presse ; mais cette production aurait sans doute été moindre en quantité. En ce qui concerne le contenu de ses contes, il est possible de se reporter à cette idée que ce « qu'il reprochait amèrement au journalisme vers la fin de sa vie, c'était qu'il ne lui ait pas laissé choisir en ce qu'il voulait écrire, et qu'il dût l'écrire rapidement ». Ce choix de ce qu'il voulait écrire portait-il sur le genre produit ou sur le contenu ?

Ainsi, ces auteurs décadents auraient commis le sacrilège de placer une littérature qui se veut « à côté », « à rebours », au centre d'un commerce corrompu, avec l'argent pour seul but. Un passage du *Prince Narcisse*, de R. Scheffer illustre cet acte, en même temps qu'il offre une chance de salut à ces conteurs :

---

[320] *Ibid.*, p. 8.
[321] J. de Palacio, préface aux *Oiseaux bleus*, C. Mendès, Paris, Séguier, « Bibliothèque Décadente », 1994, p. 7.
[322] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995, p. 135.

Un soir de précoce printemps (...) le jeune homme (...) balbutiait « je suis le Vierge, le Prostitué, le Vierge » et d'une voix brève conclut : « je suis l'Amour ».[323]

Peut-être peut-on deviner derrière Narcisse, l'écrivain prêt à prostituer son œuvre en la soumettant aux désirs d'une presse aussi inculte qu'avide, geste qui serait une sorte de prix à payer pour pouvoir continuer à écrire. En d'autres termes, sous cette apparente prostitution ne se dissimule-t-il pas une réelle pureté d'auteurs tout entiers dévoués au service exclusif de la littérature ? Car si les auteurs décadents se prêtent au jeu de la presse pour survivre, il est également vrai qu'ils ne se vendent pas à n'importe quelle presse...

II.3. Le renversement de l'impérialisme de la presse en faveur de la génération décadente.

En effet, les conteurs se retrouvent tout d'abord autour de quelques journaux dont la philosophie restait proche de la leur. Ainsi retrouve-t-on les décadents français publiés dans le *Mercure de France, L'Echo de Paris, Le Journal,* ou encore *La Revue Blanche*... Puis ils fondent eux-mêmes une multitude de revues et de librairies, ainsi *La Librairie Générale des Sciences Occultes*, la *Librairie du Merveilleux* et *La Librairie de l'Art Indépendant* voient le jour vers 1886. Pour Ida Merello[324], c'est à un « fourmillement de revues » qu'assistent les lecteurs d'alors : *L'Aurore, Lotus, L'Isis, Le Sphinx* et bien sûr, *Le Décadent* fondé par A. Baju en 1886.

Le mouvement esthétique britannique a lui aussi ses revues fétiches et publie ses œuvres dans le *Savoy,* le *Century Guild Hobby Horse* (1886) qui s'éteint en 1892 pour renaître de ses cendres en 1893 sous le nom de *The Hobby Horse. The Albermarle* (1893) peut également être cité, ou encore *The Spirit Lamp.* Une autre

[323] R. Scheffer, *Le Prince Narcisse*, Paris, Lemerre, 1897, p. 19.
[324] I. Merello, *Les Contes de l'impossible*, Genève, Slatkine, 1989, p. 21.

revue a également pour vocation de publier les textes et idées les plus audacieux et les plus originaux de la nouvelle génération, il s'agit du magazine trimestriel *The Yellow Book.* C'est à l'éditeur John Lane que l'on doit l'apparition en 1894 de cette revue entièrement consacrée à l'art et à la littérature. Dans ses pages, le magazine regroupe les œuvres d'auteurs apparentés à l'école esthétique et décadente. Aubrey Beardsley en sera la figure de proue artistique et participera à cette *aura* choquante et honteuse pour la bourgeoisie victorienne, dont s'entoure le *Yellow Book.* D'autre part, le titre n'est pas sans rappeler le fameux livre jaune lu par Dorian Gray et qui ne manquait pas de l'impressionner terriblement[325]. En outre, cet ouvrage semblait « synthétiser les tendances abhorrées » de l'époque et il est possible d'y voir en général les livres décadents français qui possédaient la plupart du temps une couverture jaune[326], et plus particulièrement le roman de J. K. Huysmans, *A Rebours.* Autour du directeur littéraire, Henry Harland, les jeunes écrivains vont faire du *Yellow Book*, la revue qui pourrait résumer le mieux ce qu'était la presse décadente britannique en cette fin de siècle.

Ainsi, en Angleterre aussi les artistes se soumettent à l'impérialisme de la presse, mais comme en France, ils savent la manier habilement pour la rallier à leur cause.

Par ailleurs, à Vienne, le même phénomène se constate :

> A la fin du siècle à Vienne, on peut presque vivre de sa plume journalistique mais ce marché littéraire impose des critères de productivité difficilement compatibles non seulement avec l'écriture d'une œuvre de longue haleine mais aussi, plus philosophiquement, avec une éthique du métier d'écrivain. Au sein du groupe de la « Jung Wien », on essaiera ainsi de dissocier le travail du journaliste de celui de l'écrivain, donc de celui qui vit pour son œuvre plutôt que par son œuvre.[327]

Comme en France et en Angleterre, de nombreuses revues voient le jour qui vont réunir les artistes fin-de-siècle autour de thèmes et de sujets qui les passionnent. Ainsi Hermann Bahr fera-t-il connaître à ses compatriotes les hérauts de la décadence, comme Verlaine, Wilde, D'Annunzio dans *Die Zeit.* Les titres des revues se font également les porte-parole des idéaux des artistes à la recherche de

---

[325] O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray, in Œuvres, op.cit.*, pp. 367, 468-469, 556.
[326] A.J. Farmer, *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op. cit.*, p. 303.
[327] L. Creton, *Horizons crépusculaires, op. cit.*, p. 86.

nouveauté. Ainsi sont-elles nommées *Moderne Dichtung*, fondée en 1890, ou *Moderne Rundschau* (1891), ou encore *Ver Sacrum* (1898).

Le cas de la Belgique est, quant à lui, remarquable en ce qui concerne l'utilisation de la presse dans la propagande décadente. En effet, Albert Heumann, qui retrace l'histoire littéraire de ce pays, voit dans la publication d'une jeune revue le point de départ de ce qu'il considère comme un « mouvement révolutionnaire » :

> L'attaque fut soudaine. Un adolescent de vingt ans, au masque intelligent et audacieux, Max Waller, poète et conteur, fonde une revue, *La Jeune Belgique*, groupe autour de lui un bataillon de volontaires intrépides, parmi lesquels Albert Giraud, Iwan Gilkin, Valère Gille, se rue à l'assaut des idées bourgeoises et fanées (...) et plante sur leurs débris le drapeau de l'Art libre et de la pensée fière.[328]

Si ailleurs en Europe, la littérature dominée par l'impérialisme de la presse a pu mettre en danger un instant l'intégrité des artistes décadents en les amenant à écrire pour vivre, en Belgique c'est justement la presse qui a permis à la jeune génération de se faire entendre et de regrouper les troupes décadentes autour de revues spécifiques. Ainsi, d'autres journaux s'organisent tels *L'Art Moderne, La Société Nouvelle, La Basoche, La Wallonie.*

Notons enfin que, partout en Europe, les auteurs fin-de-siècle siègent à plus d'un titre au cœur de ces revues. Ils sont à leur tête, dans leurs colonnes, ils en sont l'âme et la matière.[329]

En définitive, si les auteurs cèdent à l'impérialisme de la presse, ce n'est pas sans chercher à servir sans faille leur seul maître, à savoir l'Art. Dans cette optique, une pensée de la forme nouvelle se construit mettant en avant le récit bref, lequel correspond à une esthétique de la densité. Et si c'est justement ce que réclame alors le public, c'est que le récit bref est bel est bien un récit couleur du temps !

---

[328] A. Heumann, *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, *op.cit.*, pp. 51-52.
[329] Concernant ce « fourmillement » des jeunes revues, on peut consulter « Dacadence and the little Magazines » de I. Fletcher, *in Decadence and the 1890s*, Londres, Arnold, 1979 ; ou R. de Gourmont, *Les Petites revues*, Paris, Mercure de France, 1896.

Parmi les récits courts se trouve le conte de fées, qui allie la forme brève plébiscitée alors par le public et par les écrivains, à une matière propice à la culture du mensonge.

Chapitre III :

Le conte de fées, un genre subverti et subversif.

Les sept femmes de Barbe Bleue[330], *Les Oiseaux bleus*[331], *La Princesse Neigefleur*[332]... ; en survolant les titres des contes de fées écrits à la fin du XIXème siècle, on ne peut échapper à une constatation : ils sont habités, hantés par une poignée de fantômes. Ces derniers ont pour noms Charles Perrault, Madame d'Aulnoy, et se dissimulent derrière les titres, comme on vient de le voir, derrière les personnages ou les intrigues. Parfois, la filiation parodique est clairement affichée comme dans le recueil de Catulle Mendès où l'on peut lire, entre autres récits, *La Belle au bois rêvant*, qui a pour but, selon les dires du conteur lui-même, de rétablir la vérité sur quelques contes :

> Ce n'est pas seulement l'histoire que l'on écrit à l'étourdie, c'est la légende aussi ; et il faut bien reconnaître qu'il est arrivé fréquemment aux conteurs les plus consciencieux, les mieux informés, Mme d'Aulnoy, le bon Perrault lui-même, de ne pas relater les choses exactement de la façon qu'elles s'étaient passées dans le pays de la féerie. Ainsi, l'aînée des sœurs de Cendrillon ne portait pas au bal du prince, comme on l'a cru jusqu'ici, un habit de velours rouge avec une garniture d'Angleterre ; elle avait une robe d'écarlate, brodée d'argent et passementée d'orfroi. Parmi les monarques de tous les pays, priés aux noces de Peau d'Âne, les uns, en effet, vinrent en chaise à porteurs, d'autres en cabriolet ; les plus éloignés montés sur des éléphants, sur des tigres, sur des aigles ; mais on a omis de nous faire savoir que le roi de Mataquin fit son entrée dans la cour du palais, assis entre les ailes d'une tarasque qui jetait par les naseaux des flammes de pierreries. [333]

Après ces quelques vérités rétablies sur les aventures de Cendrillon et de Peau d'Âne, le conteur entreprend de confier à son lecteur la véritable histoire de *la Belle au bois dormant* :

---

[330] A. France, *Les Sept Femmes de Barbe Bleue et autres contes merveilleux*, Paris, Calman-Lévy, 1909.
[331] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*
[332] J. Lorrain, *La Princesse Neigefleur*, *in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 321.
[333] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 52.

Tenez, par exemple, vous vous imaginez connaître dans tous ses détails l'histoire de la princesse qui, s'étant percé la main d'un fuseau, s'endormit d'un sommeil si profond que rien ne l'en put tirer, pas même l'eau de la reine de Hongrie dont on lui frotta les tempes, et qui fut couchée, dans un château, au milieu d'un parc, sur un lit en broderie d'or et d'argent ? J'ai le chagrin de vous dire que vous ne savez pas du tout ou que vous savez fort mal la fin de cette aventure ; et vous ne manqueriez pas de l'ignorer toujours, si je me faisais un devoir de vous en instruire.

Cependant, le conteur n'attaque pas de grandes figures du conte de fées tels Charles Perrault ou Madame d'Aulnoy sans des sources fiables. En effet, il déclare tenir ces révélation d'un vieux rouet offert par une vieille femme, « assez vieille pour être fée ». Ce rouet merveilleux connaît mieux que quiconque une multitude de contes, et lorsqu'on tourne sa roue, il livre ses secrets...

Les contes de Léo Lespès[334], *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm,* participent également de cette intention de filiation puisque le conteur a entrepris d'achever les contes de Perrault, considérant que ceux-ci étaient loin d'être exhaustifs. Il explique ses motivations dans une lettre adressée à Henry de Montaut, l'illustrateur du recueil :

La chose est bien simple : tous les enfants auxquels on raconte le *Petit Poucet* disent, après l'avoir écouté, ce mot charmant : encore !...Ils veulent une suite (...), j'ai essayé de satisfaire leur curiosité. J'ai écrit, au courant de la plume, un appendice à ce livre naïf, tiré des *Contes de ma Mère l'Oie* par Perrault lui-même.[335]

Ainsi peut-on trouver dans cet ouvrage les contes de Charles Perrault suivis des suites imaginées par Léo Lespès, ils ont pour titres *Le Petit Chaperon Rouge après sa Mort, Le Petit-Fils du Petit Poucet, La Belle au Bois Veillant, Cendrillon dans son Ménage,* ou encore *Madame Veuve Barbe-Bleue.* A aucun moment Léo Lespès ne cherche à imiter le style de Perrault, bien au contraire il revendique des suites proches de son époque :

Seulement, mes moralités sont un peu plus orthodoxes que les siennes. Le Code Napoléon est appliqué aux Fées et aux Génies pour la première fois... Afin que l'esprit des petits lecteurs ne soit

[334] L.Lespès, *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm,* Paris, Librairie du Petit Journal, 1865.
[335] *Ibid.*, Lettre à Henry de Montaut du 10 décembre 1864, liminaire au recueil pour cette citation et la suivante.

pas égaré par la jurisprudence de Mélusine ou de l'enchanteur Merlin, tombée depuis longtemps en désuétude.

Toutefois, dans d'autres récits, la présence des textes fondateurs se devine plus qu'elle ne se constate, à l'image de ce conte britannique écrit par G. MacDonald, *La Princesse légère*[336]. En effet, on y découvre l'histoire d'un couple royal qui oublie de convier la sœur du roi, la princesse Makemnoit, au baptême de leur petite fille. La tante de l'infante, sorcière de tradition, jette alors un sort à la pauvre enfant : elle lui ôte tout sens de l'équilibre. La princesse grandit et se révèle aussi habile dans l'eau qu'elle est maladroite sur ses deux pieds. Après diverses péripéties, elle retrouve son sens de l'équilibre en même temps qu'elle découvre l'amour. La base du récit où un couple royal omet d'inviter au baptême de leur princière enfant une mauvaise fée, et voyant un sort jeté sur leur innocente progéniture, n'est pas sans rappeler le récit de *La Belle au bois dormant*, de Charles Perrault.

Pour bien saisir les tenants et aboutissants d'une parenté avouée ou non, une notion primordiale pour notre étude à été mise en place par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Il s'agit de la « transtextualité », ou transcendance textuelle du texte, soit tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes.[337] G.Genette distingue cinq types de relation transtextuelle. Deux d'entre elles nous intéressent. L'intertextualité, tout d'abord, définie comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » sous la forme de citation, par exemple, de plagiat ou d'allusion. Le second type de transcendance textuelle qui présente un intérêt ici est l'hypertextualité. « Elle concerne la relation de dérivation d'un texte B appelé l'hypertexte par rapport à un texte antérieur, l'hypotexte ». Cette dérivation, ce texte au « second degré » peut s'effectuer par transformation d'un texte, ce sera alors la parodie, ou par imitation d'un style ou d'une thématique comme dans le cas d'un pastiche[338].

---

[336] G. MacDonald ; *La Princesse légère*, cité par J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986, p. 136.
[337] G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Points », 1992,p. 7.
[338] A. Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, « Sup. Lettres », 1993, p. 158.

Le plagiat, l'allusion puis la parodie vont se faire pratiques littéraires pour les conteurs fin-de-siècle, et le fait que ces subversions, ces perversions de textes préexistants s'attaquent précisément au conte de fées n'est pas une coïncidence.

I. Perversion, muse fin-de-siècle.

Dans son ouvrage *Les Perversions du merveilleux*, Jean de Palacio retrace un historique succinct de la notion de perversité, amenant ainsi l'idée que cette dernière fut souvent confondue avec celle de décadence. En outre, il remarque que l'évolution sémantique des deux termes est presque identique puisque, tous deux « basculent, au milieu du siècle, de l'opprobre à l'éloge »[339].

I.1. De la Perversité.

Dans les essais de l'époque, on peut constater un intérêt certain pour la pratique de la perversion. Ainsi, dans *Spicilège,*[340] Marcel Schwob intègre une réflexion menée sur ce sujet. Il ouvre son article sur une citation d'Ibsen qui, à ses yeux, dit toute la perversité qui hante les esprits : « vivre, c'est combattre avec les êtres fantastiques qui naissent dans les chambres secrètes de notre cœur et de notre cerveau ; être poète, c'est tenir jugement sur soi-même. ». Dans ces années influencées par la vision de la réalité décrite par Schopenhauer, à savoir que le monde correspond à la représentation que chacun s'en fait, l'existence d'une réalité vraie et inaltérable est fortement ébranlée. M. Schwob donne l'exemple d'une perception du temps selon laquelle « on perçoit très bien que le temps psychologique est essentiellement variable. Notre notion du temps se transforme du sauvage à l'homme civilisé, de l'enfant à l'adulte, du rêve à la réalité ». Et ce qui est vrai pour le temps, l'est aussi pour tout ce qui entoure l'homme, y compris les êtres imaginaires sortis de son esprit. Pour la plupart des personnes, ces « fantômes », comme les appelle Schwob, ne sont considérés que comme des songes, des pensées, pour d'autres par contre, ils prennent des proportions telles qu'ils ne savent où commence le rêve et où finit la réalité. Les « fantômes » prennent le pas sur la vie

[339] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 30.
[340] M. Schwob, « La Perversité », *in Spicilège*, Paris, Mercure de France., 1960, pp. 137-144.

ordinaire de ces esprits qui vivent désormais sous le joug de leur incapacité à « combattre ces êtres qui naissent dans les chambres secrètes de leur cerveau ». Il est dans ce nombre, des êtres qui non seulement maîtrisent cette partie de leurs pensées, mais les dominent suffisamment pour les projeter et les mettre en scène dans des textes littéraires. Les poètes, puisque c'est d'eux qu'il s'agit, savent soumettre leur perversité, leur tendance à créer des êtres et des choses qui n'existent pas par la seule opération, non du Saint Esprit, mais de leur esprit propre, à leur donner vie dans une autre fiction, celle d'un récit ou d'un poème. En définitive, la perversité consiste à bouleverser le réel en y insérant une part d'imaginaire, en créant des fantômes. Certains les gardent pour eux, d'autres les poussent dans la vie, les derniers les matérialisent par le biais de l'art.

Joséphin Péladan, quant à lui, consacre à la perversité un chapitre de son ouvrage, *Comment on devient fée*[341] : « La perversité consiste à révulser en quelque chose la norme, littéralement à controverser la logique. », déclare-t-il avant d'affirmer qu'elle naît « d'une débilité de l'esprit, d'une lésion de l'encéphale. ». Le Sar, comme il aimait se faire appeler, convient également que la perversité amène à bouleverser la réalité, ou tout au moins, l'ordinaire, le normal. Mais pour lui, il n'y a pas de catégories de pervers comme chez Schwob qui distingue le fou du poète, et seuls les fous sont à l'origine de telles confusions. A moins que l'on ne confonde le statut de fou et celui de poète, et en l'occurrence de poète décadent[342], à l'image de Max Nordau. Car si la perversion est présente dans les théories décadentes, elle se distingue également dans des écrits d'autre nature.

---

[341] J. Péladan, « La Qualité ou de la Perversité » *in Comment on devient fée, op.cit.*, livre deuxième, chapitre VIII, Poitiers, Paréiasaure Oleaceus, 1996, p. 181.

[342] Voir par exemple, cet ouvrage de A. Germain au titre évocateur, *Les Fous de 1900*, Genève, La Palatine, 1954. voir également la thèse de N. Satiat, *Décadence et folie. Aspects de la folie dans la littérature en prose de la fin du XIXème siècle (1860-1912)*, thèse de doctorat soutenue à Paris IV-Sorbonne, 1987.

I.2. Psychiatrie et perversion.

En effet, à la même époque, des études à prétentions médicale et psychologique ont été réalisées à ce sujet, dont *Dégénérescence*[343], de Max Nordau. Cette étude s'attache à ce que son auteur nomme « la dégénérescence » et qui s'apparente à la perversion des esprits telle qu'elle a été définie précédemment. Dans sa dédicace au professeur César Lombroso, il annonce qu'il a « entrepris d'examiner les tendances à la mode dans l'art et la littérature, (...) et de prouver qu'elles ont leur source dans la dégénérescence de leurs auteurs, et que ceux qui les admirent s'enthousiasment pour les manifestations de la folie morale, de l'imbécillité et de la démence plus ou moins caractérisées. »[344] M. Nordau examine tout d'abord ce qu'il considère comme des symptômes de dégénérescence :

> Le bel esprit, auquel son éducation exclusivement esthétique ne permet pas de comprendre l'enchaînement des choses et de saisir leur véritable signification, s'abuse lui-même et abuse les autres sur son ignorance au moyen de phrases sonores et parle superbement d'une « recherche inquiète d'un idéal nouveau par l'âme moderne », des « vibrations plus riches du système nerveux affiné des contemporains », des « sensations inconnues de l'homme d'élite ». Mais le médecin, celui notamment qui s'est voué à l'étude particulière des maladies nerveuses et mentales, reconnaît au premier coup d'œil, dans la disposition d'esprit « fin-de-siècle », dans les tendances de la poésie et de l'art contemporains, dans la manière d'être des créateurs d'œuvres mystiques, symboliques, « décadentes », et l'attitude de leurs admirateurs, dans les penchants et instincts esthétiques du public à la mode, le syndrome de deux états pathologiques bien définis, qu'il connaît parfaitement : la dégénérescence et l'hystérie.[345]

Nordau établit ensuite un diagnostic concluant à une « déviation maladive » de l'état psychologique de l'homme à la fin du XIXème siècle. Ce qu'il constate correspond en fait à la « révulsion de la norme » selon Péladan, ou à la perversion selon Schwob.

---

[343] M. Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.* Voir également E. Laurent, *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*, *op.cit.*
[344] M. Nordau, *ibid.*, p. VII.
[345] *Ibid.*, pp. 30-31.

I.3. Pour une poétique de la perversion.

Par ailleurs, en littérature, la perversion s'opère à plusieurs niveaux. Le premier est celui décrit par Schwob, à savoir la capacité de projeter les créatures engendrées par l'imagination des poètes, le second niveau présente une perversion encore plus poussée, où l'artiste à l'esprit stérile va projeter des êtres irréels créés par des esprits déjà éteints. Ce phénomène se fait plus clair à la lecture d'un article paru dans la revue *Lettres Actuelles*, intitulé « L'Epiphanie de l'oxymore », dans lequel Sylvie Thorel-Cailleteau[346] évoque un artiste fin-de-siècle qui considère la littérature comme essoufflée et sclérosée. Assoiffé de lecture, le décadent souffre de sa trop grande érudition, car sa connaissance livresque l'amène à la sensation que tout a déjà été écrit, que plus rien ne peut être créé. En un mot, il se sent impuissant, comme en témoigne Marcel Schwob :

> Nous sommes soumis aux fantômes de l'hérédité ou de l'extrême littérature. Car notre volonté ne sait plus s'appliquer aux choses extérieures, ni projeter les êtres qui naissent en nous. Les poètes regardent passer l'action, et la regrettent,- mais ils n'agissent pas.[347]

Ainsi, « le démon de l'impuissance, de la vacuité... ou de la citation semble avoir définitivement supplanté celui de l'inspiration »[348] assure Jean de Palacio, constatant le mal et annonçant ce qui s'apparentera, à cette époque, à un remède capable de rendre à nouveau féconde cette créativité devenue stérile : la citation, et avec elle, l'imitation.

Mais cette potion, relevant plus d'une recette « démoniaque »[349] que d'une médecine savante, va, certes, permettre à l'artiste d'enfanter, mais il s'agira d'enfants voués à une mort prématurée. S'ils survivent, enfants naturels de la littérature, ce sont des monstres marqués par l'hybridité et la fragilité. Pourtant, l'imitation séduit

---

[346] S. Thorel-Cailleteau, « l'Epiphanie de l'oxymore », *op.cit.*, pp. 54 et suivantes.
[347] Marcel Schwob, « La Perversité », *in Spicilège*, *op.cit.*, p. 140.
[348] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 18.
[349] *Ibid.*, p. 18.

ces auteurs délaissés par leurs muses. En effet, suivant l'idée que tout a déjà été écrit, il ne reste plus à l'écrivain qu'à réécrire, à savoir opérer des réactualisations d'œuvres existantes. « La littérature de demain sera imitative » [350], déclare Téodore de Wyzewa en juillet 1893 dans un article intitulé « D'un avenir possible pour notre chère littérature française ». Il y déplore l'opiniâtreté de certains à essayer d'être « original » :

> L'artiste d'aujourd'hui s'imagine que son seul devoir est de fournir à sa clientèle des livres, des tableaux qui soient absolument *nouveaux*. Et comme il n'est lui-même, hélas ! pas nouveau du tout, comme il tend de plus en plus à n'avoir en propre ni une idée, ni un sentiment, il ne trouve rien de mieux que de donner à son œuvre une apparence nouvelle en mettant du bleu où ses devanciers avaient mis du rouge, en faisant des vers trop longs si l'on a fait avant lui des vers trop courts, en affectant d'être idéaliste s'il vient après un réaliste. [351]

T. de Wyzewa étend ce jugement par delà les frontières de la France et estime que « cette décroissance de l'originalité intérieure, et ce souci croissant de l'originalité extérieure, sont les deux faits qui résument toute l'histoire de l'art contemporain, aussi bien à l'étranger que chez nous ». En outre, si le critique fustige ses contemporains, il propose également une solution pour remédier à ce manque de nouveauté. « Je crois, déclare-t-il, que tout le monde, auteurs et public, est en train d'en avoir assez de ce qu'on appelle l'*originalité*, et que le temps est venu d'une littérature plus aimable et plus sûre, qu'on pourrait appeler, provisoirement, une littérature d'imitation. » [352] En somme, T. de Wyzewa conseille aux écrivains de ne rien créer d'original, mais d'imiter l'ancien avec une plume moderne, cette démarche étant pour lui « l'unique remède capable de ressusciter notre littérature. »[353]

Cependant, on peut s'attendre à ce qu'une telle pratique engendre, irrémédiablement, des bouleversements dans l'ancienne forme pour aboutir à la nouvelle.[354] Car une fragile frontière sépare l'imitation pure de la perversion et elle

---

[350] T. de Wyzewa, « D'un avenir possible pour notre chère littérature française », *Mercure de France*, juillet 1893, p. 194.
[351] *Ibid.*, p. 195.
[352] *Ibid.*, p. 194.
[353] *Ibid.*, p. 198.
[354] Nous en verrons un exemple concret avec le conte de fées dans la deuxième partie de cette étude.

sera rapidement franchie par les auteurs fin-de-siècle qui semblent, par exemple, s'adonner avec délectation à la parodie[355].

Les Déliquescences[356], recueil publié sous le pseudonyme d'Adoré Floupette, par Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, en vue de railler les poètes décadents, peut illustrer ce propos, comme le montre Hubert Juin :

Si Gabriel Vicaire était un grand ami de Verlaine, et s'il allait jusqu'à admettre Stéphane Mallarmé, en avouant n'y rien comprendre, il avait le goût assez vif pour voir que les suiveurs amphigouriques et hâtifs ne manquaient pas, et ne manqueraient pas, surtout, de nuire à la littérature nouvelle, en poussant jusqu'au grotesque et au ridicule les novations bienvenues. En outre, Beauclair et lui plongeaient dans le fumisme qui était un peu le fond de l'air en ce temps. Ils décidèrent d'un pamphlet en forme de parodie. Ils inventèrent, en premier lieu, des auteurs pressés se donnant à l'imitation, ainsi, dans Lutèce, quelques strophes d'un certain Etienne Arsenal (le jeu de mots n'est pas simple, parce qu'un peu bête : « avec un bon arsenal, on n'est pas *mal armé* ») puis du grand Bleucoton (puisque *vert, laine*) qui chante :

Je voudrais être un gaga
Et que mon cœur naviguât
Sur la fleur du Seringa...

Les compères, poussés à l'amusement, décidèrent de publier en brochure les 18 charges qu'ils avaient commises.[357]

De même, dans le recueil de vers *Le Parnassiculet Contemporain,* la volonté parodique éclate dès le titre et s'affirme dans la préface :

On sait le bruit (...) qu'ont fait récemment une trentaine de poètes (...). Une demi-douzaine d'autres poètes, à bon droit scandalisés d'une si énorme prétention ont voulu ramener à plus d'humilité leurs frères en Apollon, en leur démontrant que les premiers venus pouvaient accoucher d'une aussi petite souris qu'eux, sans pousser les mêmes cris de montagne en mal d'enfant. [358]

---

[355] A ce sujet, on pourra consulter Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *in Poétique*, n°36, 1978 ; « Ironie, satire, parodie », *in Poétique*, n°46, 1981.
[356] H. Beauclair, G. Vicaire, *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Paris, Léon Vanier, 1885.
[357] H. Juin, *Ecrivains de l'avant-siècle*, *op.cit.*, pp. 26-27.
[358] *Le Parnassiculet contemporain,* Paris, J. Lemer, 1872, réédité à Paris, Bassac, 1993, pp. 5-6.

Dans un autre genre, il faut également signaler le *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes,* de J. Plowert, alias Paul Adam[359], « parodie de glossaire, qui s'inscrit dans la lignée non seulement de la parodie poétique, mais encore dans celle de l'ouvrage de référence parodique. »[360] En outre, ce dictionnaire singulier illustre à merveille le phénomène de méfiance vis à vis du langage que l'on évoquait précédemment, car Paul Adam démontre que le sens des mots n'est pas fixe, puisqu'il évolue à travers les âges, un même terme pouvant sans cesse se découvrir de nouvelles acceptions. Ainsi dans une lettre répondant à Emile Faguet qui l'accusait d'avoir dénaturé la langue française, il rétorque :

> Vous semblez, cher Monsieur, poser en principe que la langue est fixe, qu'une fois pour toutes la signification des mots fut arrêtée par on ne sait quels divins, quels impeccables Noël et Chapsal. Vous optez pour l'infaillibilité de Littré. Je nie, moi, ces axiomes. (...) De siècle en siècle les mots changent d'acception. C'est un truisme que de le répéter. Cette acception varie même en un temps moindre. Non du tout au tout, mais de nuance à nuance. (...) Le devoir de l'écrivain n'est pas de transmettre le mot ou la locution tel que le prédécesseur les lui légua, mais accrus de la modification que l'esprit de son époque consacre.[361]

On saisit d'emblée la volonté provocatrice, et non dépourvue d'ironie, de P. Adam qui se fait chef de file des poètes symbolistes et décadents auxquels on a pu reprocher une langue particulière, faite de néologismes excentriques, ou de déclinaisons inhabituelles de noms communs, lorsque ces derniers ne sont pas utilisés dans un sens nouveau. « Les noces du décadent avec la langue sont des noces lubriques d'où sortent des monstres »[362], constate en effet S. Thorel-Cailleteau, un phénomène que Mireille Ruppli explique par le fait que la langue se doit alors de « refléter les méandres de l'âme, de cette sensibilité à fleur de peau, de cette névrose caractéristique de l'époque »[363]. De même, selon les ironiques auteurs des *Déliquescences*, « à la délicieuse corruption, au détraquement exquis de l'âme contemporaine, une suave névrose de la langue devrait correspondre »[364]. Ainsi peut-

---

[359] J. Plowert, *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes,* Paris, Vanier, 1888.
[360] P. McGuiness, édition présentée et annotée du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes,* University of Exeter Press, 1998, p. VII.
[361] Cité dans C. Mauclair, *Paul Adam 1862-1920,* Paris, Flammarion, 1922, p. 250.
[362] S. Thorel-Cailleteau, « L'Epiphanie de l'oxymore », *op.cit.*, p. 58.
[363] M. Ruppli, « Décadence *ad libitum* », *in Lettres actuelles*, jan.-fév. 1995, n°4, p. 62.
[364] A. Floupette, *Les Déliquescences*, cité par M. Ruppli, « Décadence *ad libitum* », *ibid.*, p. 62.

on trouver dans ce glossaire, le substantif féminin « allance », venant du participe « allant », que l'on retrouve chez Gustave Kahn dans *Palais nomades* :

> De leur allance aux paradis
> Par les sereines litanies
> Les pas s'en sont allés...[365]

Quelques exemples peuvent être encore cités, tels « clangorer », qui signifie « sonner, résonner », « convolutant », qui est la forme adjective de « volute », « décatissure », pour exprimer l'état de ce qui est décati, «énervance », moins fort qu'énervement, et autre « ondulance », « plumuleux », « regrettance » ou « ruisselure ».

Sous les allures d'imitation de l'outil qu'est le dictionnaire, c'est surtout à une parodie du langage et une parodie de l'ouvrage qui fait autorité dans le domaine du sens, que se livre ce « petit glossaire ». En outre, il s'agit bien là d'un acte de perversion, puisqu'il bouleverse le langage « ordinaire ».

Ainsi, la perversion en littérature relève de l'imitation, mais une imitation non neutre puisqu'elle se fait outil de moquerie ou de provocation. Notons, par ailleurs, que si la parodie apparaît comme une suite logique de l'imitation en cette fin-de-siècle, c'est qu'est mise en œuvre une autre notion, elle aussi particulière à cette époque, à savoir l'humour.

[365] Chaque terme est en effet illustré par un extrait de texte contemporain dans lequel il est utilisé.

I.4. L'humour fin-de-siècle : mourir de rire, mais mourir vraiment...

On connaît l'attachement de la décadence au motif du masque[366], perversion de la réalité par dissimulation. Il semble que le rire en soit un : il travestit le désenchantement et maquille l'amertume. En outre, l'étude de Daniel Grojnowski[367], *Aux Commencements du rire moderne,* s'ouvre sur les relations obscures qu'entretiennent le rire et la mort. L'auteur rapporte une anecdote mettant en scène Hippocrate et Démocrite. Ce dernier semble frappé par la folie, puisqu'il rit jour et nuit, répondant aux interrogations de ses concitoyens que « la vie entière n'est rien ». Hippocrate comprend que ce rire est provoqué par la découverte de la vérité de la nature humaine. [368] Car le rire, et plus encore le rire fin-de-siècle, est le symptôme d'une trop grande lucidité quant à la fatuité et la futilité de la vie : ce n'est pas le signe d'une quelconque joie de vivre, mais bien la conséquence de la prise de conscience de la mort.

On s'en doute, ce rire ne peut intervenir dans un texte sans lui causer de dommages, et l'humour fin-de-siècle semble effectivement participer aux malversations perpétrées dans les textes parus à cette époque. Ainsi, l'ironie, qui en est la principale facette littéraire, est un outil de perversion, au même titre que la parodie de textes existants.[369]

C'est toute la littérature que cet esprit va bouleverser, renversant les genres, travestissant les signes. En effet, conclut D. Grojnowski, « l'humour (...) infiltre tous les genres, les transforme et les subvertit », et désormais seule « l'incongruité fait

---

[366] Prenons par exemple Jean Lorrain qui publia en 1900 ses *Histoires de Masques* chez Ollendorff à Paris, ou qui intitule l'une des sections de ses *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, *op.cit.*, « Masques dans la tapisserie ». Pour Michel Desbruères, grâce auquel de nombreux textes de Lorrain ont été réédités, « le masque est une forme édulcorée de l'hallucination, mais il en procède. Si Lorrain a compris qu'un masque peut en cacher un autre, et plusieurs le vide, c'est qu'il est allé, au moins un temps, de l'autre côté du miroir. ». Le masque est donc au même titre que la drogue, ou, nous le verrons, le merveilleux, un artifice pour s'évader, ou tout au moins pour tenter de s'évader, ne serait-ce qu'un instant, du réel.

[367] D. Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne, l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997. Voir également l'ouvrage édité sous la direction de M. Abramowicz, D. Bertrand et T. Strozynski, *L'Humour européen*, Université Marie Curie- Sklodowska, Lublin –Sèvres, 1993.

[368] *Ibid.*, p. 7.

[369] Nous reviendrons sur ce sujet plus loin dans cette étude.

loi »[370] ; d'autant plus qu'une littérature de décadence, c'est une littérature de métissage, d'hybridité, où tous les mariages sont possibles, principalement lorsqu'ils semblent contre-nature :

> La fin de siècle est bien le moment où se délabrent les concepts qu'avait enseignés la rhétorique, où périclitent des manières de penser l'œuvre, la beauté, la représentation du réel, où se renouvellent les techniques d'expression.[371]

Il semble que « le dissolvant de l'humour accélère ce processus déconstructeur. Les facéties langagières, les jeux du non-sens disqualifient une conception de l'œuvre fondée sur une architectonique qui unifie les parties en un tout homogène »[372]. Toutes les frontières cèdent sous les assauts de l'humour. La littérature décadente va pouvoir donner le jour à des œuvres qui provoquent, qui dénoncent, qui se moquent. Espace de liberté, l'humour permet à toute une génération de « révulser la norme »,[373] de « détourner les mécanismes et les circuits de la raison »,[374] car « il procède d'une vision des choses où le bien et le mal, le noir et le blanc se confondent. »[375] En effet, royaume de l'ambiguïté et de l'ironie, le rire fin-de-siècle s'attache à démanteler les préceptes les mieux intégrés. Le langage en est un exemple éloquent car, comme nous l'avons vu, les écrivains des dernières décennies du XIXème siècle se sont attachés, sous l'élan de Mallarmé, à en dénoncer la vacuité, et l'ironie permet d'en montrer les pièges. « En effet, assure Joanna Nowicki, après le passage de l'ironie, la confiance naïve dans le langage est définitivement détruite. »[376]

Ainsi, le rire fin-de-siècle semble avoir une double vocation, exprimer tout d'abord le désenchantement et le pessimisme irréversibles qui caractérisent les âmes d'alors, ce que l'on appelle communément un « rire jaune »[377], et en même temps

---

[370] *Ibid.*, p. 65.
[371] *Ibid.*, p. 66.
[372] *Ibid.*, pp. 66-67.
[373] J. Péladan, *Comment on devient fée*, *op.cit.*, p. 181.
[374] E. Poe, cité par J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 30.
[375] D. Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne*, *op.cit.*, p. 249.
[376] Joanna Nowicki, « L'ironie dans la littérature : une manière de dévoiler l'hypocrisie du faux langage. » *in L'Humour européen*, *op.cit.*, tome II, p.29.
[377] Et l'on sait que le jaune symbolise les œuvres décadente du fait de la couleur des couvertures aux éditions Charpentier. En outre, on se souvient du livre jaune qui n'avait pas manqué d'impressionner

combattre cette littérature qu'ils jugent épuisée et tout le système de lois qui la régissent. Mais le pessimisme prend le pas sur le désir de réagir, et à l'instar du jeune prince, héros du *Mauvais Convive*[378], de C. Mendès, les artistes sont détournés du chemin qui les mène à la bataille, interpellés par le Rêve et la Chimère. L'humour se retourne alors souvent contre eux, et ce, sous leurs propres plumes ; il est alors outil d'autodérision, mais surtout d'autodestruction, et c'est là le comble de la perversion.[379]

Tout a été écrit, certes ! Mais il est possible de réécrire. L'encre de la perversion permet à l'artiste décadent de se faire enfin l'écho, avec la lucidité et l'érudition qui lui sont propres, de ses muses. Il reste alors à achever de déterminer ce qui a métamorphosé ces dernières en fées...

Dorian Gray dans le roman de Wilde, et qui était certainement un exemplaire d'*A Rebours* de J.K. Huysmans. Mais, nous reviendrons, à un endroit plus propice dans cette étude, sur les liens qui existent entre cette couleur et la décadence.

[378] C. Mendès, *Le Mauvais convive, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p.120. Dans ce récit, le conteur rapporte l'histoire d'un jeune prince dont l'âme correspondait plus à celle d'un poète qu'à celle d'un guerrier. Ainsi, une fois, « chargé d'aller, à la tête d'une petite armée, châtier un gros de rebelles, il était revenu avant le soir, son épée enguirlandée de volubilis et ses soldats les mains pleines de violettes et d'églantines ; donnant pour raison qu'il avait trouvé sur son chemin une forêt printanière, tout à fait jolie à voir, et qu'il est beaucoup plus amusant de cueillir des fleurs que de tuer des hommes. », p.121.

[379] Cela sera traité ultérieurement, dans la troisième partie de cette étude.

II. Le merveilleux, un terrain de jeux pour démiurges impuissants.

Si l'on y réfléchit bien, le merveilleux[380], ce n'est rien d'autre que ce qui vient d'être vu, révulser la norme, s'affranchir des limites de la réalité, et donner vie à des créatures tout droit sorties d'imaginations diverses. En outre, pour appréhender les témoignages littéraires et médicaux de la perversité, il faut considérer l'artiste fin-de-siècle comme une personne à l'esprit fécond qui a su maîtriser les fantômes engendrés par ses pensées. Il sait les dompter et leur donner vie, sur le papier tout au moins. De plus en plus, l'art et la littérature se parent d'irréel et le public fin-de-siècle raffole de cette nouvelle mode. Aussi, il n'est pas étonnant que dans une période où la fuite de la réalité, qu'on la nomme perversion ou dégénérescence, suscite tous les intérêts qu'ils soient strictement esthétiques, littéraires ou bien psychologiques voire psychiatriques, les contes de fées séduisent les écrivains.

II.1. La « modernisation » du conte.

C'est un des grands théoriciens du conte, qui en outre, eut beaucoup d'influence sur les conteurs décadents, qui introduisit l'idée de perversité au sein du conte de fées. Il s'agit d'Edgar A. Poe. En effet, c'est sous la forme d'un conte merveilleux qu'il décide de transcrire ses idées : *The Imp of the Perverse*[381] véhicule une définition de la perversité qui la présente comme une sorte de détournement des mécanismes et des circuits de la raison. « Or, le merveilleux est, lui aussi, un affranchissement de la raison et l'instauration d'une autre logique »,[382] remarque

[380] Sur le merveilleux et ses exploitations, on peut lire les ouvrages de J. Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, « Ecritures », 1993 ; B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, paris, Laffont, « Pluriel », 1979 ; P.M. Schul, *Le merveilleux, la pensée et l'action*, Paris, Flammarion, 1952 ; et M. Spada, *Erotiques du merveilleux*, Paris, José Corti, 1983.

[381] E. A. Poe, « Le démon de la perversité », *in Contes, essais, poèmes*, *op.cit.*, pp. 866-871.

[382] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 31.

Jean de Palacio. L'étape suivante, qui permettrait de lier conte et perversion, est résumée par Baudelaire selon qui, il reste à faire passer la perversité dans le conte comme « l'idée principale sur laquelle pivote l'œuvre »[383]. Ainsi, empruntant les chemins du merveilleux, comme chemins éloignés de ceux de la raison, la perversité va dépasser le conte merveilleux pour finalement régner sur lui, devenant un conte merveilleux perverti. En d'autres termes, les éléments qui constituaient le merveilleux traditionnel deviennent obsolètes.

L'un des premiers conteurs qui met en œuvre ce merveilleux revu et corrigé est Théodore de Banville. Il se trouve, en effet, à la source de la notion du « conte de fées laïque », à savoir un conte de fées où les êtres surnaturels n'ont pas leur place :

> - (...) Contez-nous quelque chose, par exemple un conte de fées.
>
> - Oui, dit monsieur Roman, (...) mais un conte de fées laïque, c'est à dire dans lequel il n'y ait pas de fées.[384]

Malgré tout, Banville convoque souvent des personnages féeriques ou irréels dans ses récits, mais c'est toujours pour mieux les discréditer, à l'image de ce conte intitulé *Séance de Portrait.* On y voit le diable se présenter à un artiste avec une requête pour le moins surprenante : lui dessiner une nouvelle silhouette qui le rendrait « moderne ». Ce prodige serait tout à fait réalisable car, comme l'explique le diable lui-même, « vous n'ignorez pas que nous autres, créatures surnaturelles, nous ne pouvons affecter d'autres figures que celles dont le dessin nous a été imposé par les poètes, ou, à leur défaut, par les artistes. »[385] Les rouages du merveilleux sont démantelés, mis à nu. Le diable est ridiculisé, et avec lui tout un peuple imaginaire est réduit à un ensemble de personnages soumis aux caprices du poète qui leur donne vie. La réalité entre à grand fracas dans l'univers du merveilleux, un merveilleux dénaturé, un merveilleux fin-de-siècle.

---

[383] Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie, ses œuvres*, cité par J. de Palacio, *ibid.*, p. 31.
[384] T. de Banville, *Les Belles Poupées*, Paris, Charpentier, 1888, p. 155.
[385] T. de Banville, *Séance de portrait, in Contes, Souvenirs et Portraits, Poésies, Théâtre, Contes féeriques,* Paris, Les Editions G.Grés & Cie, 8ème édition, p. 36.

En définitive, la notion de perversité éclairée par E. Poe, et appliquée au conte de fées, engendre très rapidement la perversion du merveilleux traditionnel laissant place, dans les recueils des successeurs de Perrault, à un merveilleux perverti, à des contes de fées décadents. Mais, cette subversion des schémas existants est rendue possible, par l'essence même du conte de fées.

II.2. Le merveilleux : terre d'élection du mensonge.

En effet, les affinités existant entre le merveilleux et une facette de la perversion, à savoir que les deux éléments transgressent les frontières de la réalité, permettent à ceux qui les manient de créer ou de recréer des êtres ou des choses irréels. Tous les thèmes peuvent alors être exploités, qu'il s'agisse de la reprise de certains mythes, de l'exploitation de phénomènes paranormaux ou bien de la mise en scène d'elfes et de fées, qu'ils soient glorifiés ou discrédités. C'est d'ailleurs cette hospitalité thématique du conte de fées qui avait séduit tout particulièrement H.C. Andersen :

> Pour moi, [le conte] représente toute la poésie et celui qui le maîtrise doit pouvoir y introduire le tragique, le comique, la naïveté, l'ironie et l'humour, et il a pour cela à son service la corde lyrique, la langue de la narration qui s'adresse aux enfants, de même que celle de l'écrivain qui décrit la nature. »[386]

La variété semble donc caractériser le conte merveilleux, tant en ce qui concerne le sujet, la matière, que les procédés littéraires. Ainsi, le conte offre aux auteurs un cadre propice au développement de leur fantaisie. La liberté dans le domaine de la narration vient s'ajouter à celle du choix des thèmes, et chaque auteur, quel que soit le courant littéraire auquel il se rattache, peut appliquer ses préceptes et mettre en œuvre sa conception du récit. Mais une particularité le rapproche plus

[386] H.C. Andersen, *Contes*, Livre de Poche, « Nouvelle Approche », 1987, p. 164. Voir également l'ouvrage publié sous la direction d'A. Montandon, *Hospitalité dans les contes*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires de Clermont Ferrand, 2002.

encore du mouvement décadent, puisqu'il constitue ce que l'on pourrait appeler le royaume du mensonge et lorsque Wilde envisage la littérature idéale à venir c'est justement dans un texte où il déplore le « Déclin du mensonge » :

> Et quand cette aube naîtra ou quand flamboiera ce couchant, quelle joie nous éprouverons tous ! Les faits sembleront déshonorants ; on verra la Vérité pleurer ses chaînes ; le Romanesque et son goût du merveilleux reviendront parmi nous. L'aspect même de la terre changera sous nos yeux étonnés. Béhémoth et Léviathan surgiront des flots et nageront autour des galères hautes de poupes, comme on en voit sur ces délicieuses cartes du temps où les livres de géographie étaient encore lisibles. Des dragons hanteront les déserts et le phénix s'envolera de son nid de feu pour s'élever dans les airs. Nous mettrons la main au basilic et verrons la pierre précieuse dans la tête du crapaud. Mâchonnant son avoine d'or, l'Hippogriffe aura sa stalle dans nos écuries ; l'Oiseau bleu planera au-dessus de nos têtes ; il chantera de merveilleux exploits, de charmants événements qui jamais ne se produisent, ce qui n'est pas et devrait être.[387]

Pour Oscar Wilde, « lorsqu'il renonce à l'imagination comme moyen d'expression, l'Art abdique sur toute la ligne »[388]. Ainsi, le merveilleux, où l'invention est reine, ne peut qu'être en adéquation avec une telle idée de l'art et de la littérature. Avant lui déjà, un théoricien britannique se faisait le porte parole de l'irréel dans le domaine de l'art, il s'agit de John Ruskin, qui dévoilait des perspectives nouvelles :

> Toute l'histoire vous est ouverte, toutes les hautes pensées, tous les rêves que la destinée des hommes passés peut faire naître ; toute la terre des féeries vous est ouverte. Il n'est pas une des visions qui ont hanté les forêts, brillé sur le flanc des collines, qui ne vous appelle pour vous faire comprendre comment elles sont entrées dans le cœur des hommes.[389]

Le mensonge prend donc une dimension importante en cette Europe fin-de-siècle, en réponse à une littérature gouvernée par les *credo* victoriens en Grande-Bretagne et naturalistes dans le reste de l'Europe. « Les queues de siècle se ressemblent, constate L. Creton, alors que le matérialisme sévit, la magie se lève »[390].

---

[387] O. Wilde, , « Le Déclin du mensonge », *in Intentions, Œuvres, op.cit.*, p. 804.
[388] *Ibid.*, p. 805.
[389] J. Ruskin, *Two Paths*, cité par A.J. Farmer, *in Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 14.
[390] L. Creton, *Horizons crépusculaires, op.cit.*, p. 9.

II.3. S'évader à tout prix du « pénitencier de son siècle »[391].

M. Raimond constate que le naturalisme avait introduit « l'habitude d'amasser les documents, de procéder à des inventaires, de décrire minutieusement l'apparence des choses »[392]. L'invention, donc le mensonge, viendrait libérer cette imagination bridée par le travail du naturaliste. Elle révélerait alors, avant tout, un dégoût pour la réalité et le profond désir de lui échapper. Et le merveilleux vient à point nommé répondre à ce besoin :

> C'est vers 1880, une invasion de fées. (...) Ces fées répondent au profond besoin de dépaysement ; leur baguette magique est une protestation contre les découvertes d'Edison.[393]

Un roman peut alors intervenir dans cette étude sur le conte de fées pour illustrer ce désir de fuir la réalité en cette fin du XIXeme siècle, il s'agit du récit de J.K. Huysmans, *A Rebours*, dans lequel P.G. Castex voit l'analyse lucide du désenchantement qui « s'accuse avec tant d'âpreté vers la fin du siècle » [394], d'un écœurement face à la réalité. Ainsi, le personnage principal, des Esseintes, ressent le désir de s'évader du « pénitencier de son siècle ». Huysmans ajoute que ce besoin d'évasion se traduit par un « élancement vers le fantastique et le rêve »[395].

---

[391] J.K. Huysmans, *A Rebours, op.cit*, p. 297.
[392] M. Raimond, *La Crise du roman, op.cit.*, p. 90.
[393] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit.*, pp. 69-70.
[394] P.G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 401.
[395] J.K. Huysmans, *A Rebours, op.cit.*, p. 297.

II.4. L'idéalisme, ou le refuge de l'esprit dans ses propres mensonges.

Dans son étude sur les contes fantastiques, P.G. Castex constate cette volonté de créer un monde parallèle au réel, une alternative à cette réalité étouffante :

> Pour tous ces conteurs, tantôt meurtris, tantôt désabusés, tantôt absorbés par leurs visions intérieures, l'invention fantastique procède d'un refus plus ou moins conscient de s'intéresser au monde tel qu'il est, ou même tel qu'il pourrait être un jour grâce aux efforts des hommes de bonne volonté.[396]

De même, lorsque Nodier exprime ce que le conte lui apporte, il évoque la fantaisie salutaire pour l'artiste claustrophobe, emprisonné dans un monde trop étriqué :

> Les nouvelles (...) ont pour mon esprit un charme qui le console. Elles détournent ma pensée des faits réels pour l'exercer sur des chimères de mon choix ; elles l'entretiennent d'idées rêveuses et solitaires qui m'attendrissent, ou de fantaisies qui m'amusent (...) c'est pour cela que je fais des contes.[397]

Quant à Oscar Wilde, il reprend l'idée développée dans le « Déclin du mensonge » dans sa correspondance. Ainsi, dans une lettre destinée à Edmond de Goncourt, il déclare que « la base de (son) esthétique est la philosophie de l'irréalité. » Dans ce sens, une lettre au directeur de la *Saint James Gazette* assure que « le suprême plaisir en littérature est de rendre réel ce qui n'existe pas »[398]. Par cette dernière remarque, Wilde soulève une question qui sera au sein de la réflexion fin-de-siècle en Europe, à savoir la réalité de ce qui n'existe pas.

Selon M. Raitt, « l'être humain, s'il est enfermé dans les données de sa représentation est en même temps capable, pourvu qu'il ait confiance en la puissance

---

[396] P.G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, *op.cit.*, p. 400.
[397] Ch. Nodier, préface aux *Quatre Talismans*, extrait cité par R. Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 56.
[398] Lettres citées par J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 35.

de son imagination, de devenir un véritable démiurge et de se créer sur Terre son propre paradis »[399]. Ainsi en est-il pour ce dragon imaginé par Kenneth Grahame en 1898[400]. Plus proche du poète fin-de-siècle que du monstre combattu dans la légende par St. George, cet unique survivant de sa race est resté plusieurs siècles dans les profondeurs d'une montagne, sans jamais s'ennuyer, car il aura suffi à ce dragon à la sensibilité d'artiste de penser pour repeupler une terre dévastée :

> I've got such an active mind, always occupied, I assure you ![401]

L'imagination, l'invention, et par là même le mensonge, jouent un rôle indiscutable dans cette philosophie à laquelle Rémy de Gourmont adhère sans conteste. Il l'exprime dans la préface du *Livre des Masques*[402], dans laquelle il fait des écrivains symbolistes et décadents, les hérauts d'une vérité nouvelle :

> Cette vérité évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait (...) C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est c'est ce que je vois.

L'Enfant de l'Etoile, d'Oscar Wilde, vient illustrer ce propos, on y découvre un nouveau-né, trouvé dans les bois et adopté par une famille de bûcherons, qui se révèle en grandissant d'une incroyable beauté, mais également d'un grand orgueil. Un jour, une mendiante lui avoue être sa mère, aussitôt, ce dernier la chasse violemment. Le châtiment est immédiat, il devient d'une laideur sans pareil et son aspect pousse les hommes à le rejeter, quel que soit l'endroit où il se rend. Le conte s'achève sur le rachat de ses fautes par des actes d'humilité et de bonté. Dans un royaume qui deviendra le sien, le jeune homme découvre sa mère qui est en fait la reine et son père le roi qui, quelques instants auparavant, s'était présenté à lui sous

---

[399] Repris par J. Pierrot, *ibid.*, p. 90.
[400] K. Grahame, *The Reluctant Dragon, Dream Days*, London, John Lane, 1898, conte publié dans J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, the Revolt of the Fairies and Elves, op.cit.*, p. 327.
[401] « Je possède un esprit si fécond, toujours actif, je t'assure ! », Sauf indication contraire, les traductions de l'anglais ont été établies par nos soins.
[402] R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1896, cité par J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 94.

l'apparence d'un lépreux.[403] L'ensemble de ce conte joue sur les apparences et les différences de perception. L'enfant est d'une incomparable beauté, mais sa mère le perçoit comme laid du fait de son orgueil démesuré et aussitôt il apparaît comme affreux.

Le réel est donc une notion changeante, capricieuse et peu fiable. Aussi en cette fin de siècle, l'idéalisme et le merveilleux se confondent, car le plaisir de créer des alternatives à la réalité leur est commun.

En conclusion, les affinités qui lient décadence et perversion se font ressentir dans la littérature fin-de-siècle en général, qui voit dans cette pratique, une sorte de second souffle, même s'il s'agit d'un souffle « phtisique ». Dans le cadre particulier du conte de fées, cette notion va découler d'un besoin de bouleverser la raison, de « révulser la norme », et très vite, les conteurs vont annexer le territoire du merveilleux. La modernisation du conte de fées semble donc répondre à deux besoins : le renouvellement d'une littérature jugée moribonde, d'une part, et le désir de créer une réalité « autre », pour échapper à la réalité « réelle ». Ce même désir va, en outre, orienter les conteurs fin-de-siècle vers d'autres directions, en les conduisant sur les voies sombres et peu empruntées que sont les chemins de traverse qui mènent à l'ésotérisme.

[403] O. Wilde, *L'Enfant de l'étoile, in Une Maison de grenades, Œuvres, op.cit.*, p. 329.

Chapitre IV :

Le merveilleux à la fin du XIXème siècle, une tentative de réponse à la tentation ésotérique.

Les contes de fées trop tôt démontrés mensongers par l'étude amère reparaissaient en symbolisme, en occultisme, en goût légendaire, en respect des mystères de la métaphysique et de l'analogie, en religiosité d'altruisme.[404]

Cette citation de Camille Mauclair prend au sein de cette étude, une dimension particulière, et a été, en outre, l'instigatrice de ce chapitre. D'une part, elle énonce comme un fait le lien qui unit l'ésotérisme et le merveilleux, de plus, elle induit une causalité entre les deux phénomènes, le goût de l'occulte n'étant que l'expression d'une enfance dépourvue de féerie, abandonnée au tangible. Cette assertion semble, au vu des textes que nous avons aujourd'hui à disposition, justifiable, certes, mais également contestable dans la hiérarchie qu'elle instaure, ou tout au moins sujette à rectification, à complément.

En effet, C. Mauclair soulève ici diverses questions : est-ce le manque de Merveilleux et le sentiment d'une science trop présente, trop pesante, qui ont mené les auteurs fin-de-siècle sur les chemins de l'irréel, d'une réalité autre, par le truchement de sciences acceptant une part de rêve, faisant place à l'imaginaire et s'intéressant à des manifestations non explorées encore, les sciences occultes ? Ou, au contraire, n'est-ce pas la tentation ésotérique qui aura mené ces âmes assoiffées d'altérité vers l'exploration du Merveilleux, la Fée se faisant alors Charon sur le fleuve séparant le monde réel, connu,- sphinx ayant révélé tous ses secrets aux hommes de sciences-, d'un monde mystérieux ?

---

[404] C. Mauclair, *L'Ennemi des rêves*, Paris, Ollendorff, 1900, pp. 264-265.

En fait, ces deux possibilités pourraient n'être que les deux facettes d'un seul et même cheminement littéraire. En effet, l'itinéraire suivi par Catulle Mendès, Jean Lorrain ou Oscar Wilde, pour se rendre à Brocéliande, Trébizonde ou au pays des Algonquins est le même. Et parmi les manuels qui leur auront permis de repérer les routes et sentiers à parcourir, il y a toutes les chances de trouver aux côtés des œuvres de Baudelaire, et notamment ses réflexions inspirées par la traduction d'Edgar A. Poe, un exemplaire des *Contes*, de Ch. Perrault, mais publié aux éditions Perrin ou Lemerre, « relié en maroquin plein avec des dorures au petit fer »[405], et enfin *Dogme et rituels de la haute magie*, d'Eliphas Lévi.[406] Il faut noter par ailleurs, que c'est la lecture de cette dernière œuvre qui a valu à Stanislas de Guaïta la carrière qu'on lui connaît, œuvre qui lui fut offerte par « un des grands pourvoyeurs de contes merveilleux fin-de-siècle »[407], à savoir Catulle Mendès. Cette anecdote ne peut manquer de laisser songeur...

Si l'on tient pour acquis la corrélation qui conçoit l'intérêt porté au domaine ésotérique par les auteurs de la fin du XIXème siècle, comme résultat d'un « déficit » de merveilleux remontant à leur enfance, il reste à démontrer que ce domaine va conduire leurs plumes sur les traces des frères Grimm et autre Charles Perrault. Pour cela, il faut déterminer ce qui lie l'esprit fin-de-siècle à l'ésotérisme.

---

[405] Anatole France, *La Bibliothèque de Suzanne, in Le Livre de mon ami*, *op.cit.*, p. 262. A. France y regrette que les nombreux retirages des *Contes* de Ch. Perrault ne soient plus destinés à la littérature enfantine, mais bien à un public adulte et, qui plus est, érudit : « Aujourd'hui, quand on réimprime Perrault, c'est seulement pour les artistes et les bibliophiles. Voyez, par exemple, les éditions qu'en ont données Perrin et Lemerre. Elles vont dans les bibliothèques des amateurs et se relient en maroquins plein avec des dorures au petit fer. »

[406] E. Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1856), réédité sous le titre *Secrets de magie, dogme e t rituel de la haute magie*, Paris, Laffont, « Bouquins », 2000. On aurait également pu rencontrer parmi ces manuels, une des nombreuses œuvres ésotériques de l'époque comme le *Traité élémentaire de science occulte* en 1888, et le *Traité méthodique de science occulte* en 1891 de Papus, (tous deux réédités à Paris chez Dangles en 1967 et 1969) ; ou E. Schuré, *Les grands initiés* (1889), Paris, Presses Pocket, 1983 ; ou bien encore le roman de J.K. Huysmans, *Là-bas*, Paris, GF Flammarion, 1978.

[407] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 54.

I. Les Affinités entre la décadence et l'ésotérisme.

« L'ésotérisme du XIXème est surtout littéraire et occultiste »[408]. Hubert Juin étaye cette affirmation dans son œuvre critique *Ecrivains de l'avant-siècle*[409] en retraçant l'historique du mouvement symboliste et décadent :

> Certes ! il faut remonter à cette brisure essentielle qui s'est faite dans la poésie française, et qui a nom Charles Baudelaire (...) Cependant le poème de Baudelaire se renforçait d'apports inattendus (...) tel la lecture par les symbolistes de l'œuvre d'Eliphas Lévi.

Plus loin, il précise que « ce n'est pas absolument l'ésotérisme ou le déchiffrement de la science traditionnelle que les symbolistes recherchèrent dans Eliphas Lévi, mais cette confirmation des correspondances baudelairiennes » [410]. C'est que l'âme symboliste est propice au développement de croyances ésotériques, tel un terrain fertile où toute « semence » surnaturelle trouvera les éléments nécessaires à son épanouissement.

L'esprit fin-de-siècle souhaite s'évader d'une réalité triviale qui le rebute : « la meilleure définition de ce qu'est la Décadence, nous rappelle J. Santos dans une étude consacrée à Jean Lorrain, c'est (...) un ennui, un dégoût irrémédiable de la vie, un pessimisme rédhibitoire (...) ainsi que la recherche, soit par l'art, soit grâce aux paradis artificiels, d'une évasion hors de la boue du quotidien, de la niaiserie généralisée »[411]. Ether, haschich, dandysme ou occultisme permettent, chacun à leur manière, cette évasion. Mais une évasion définitivement temporaire, n'aboutissant qu'à un retour encore plus douloureux au sein de ce siècle profondément ancré dans le matériel et rendu plus détestable encore, à chaque fois... Fuir devient alors un mode de vie, une philosophie dont le leitmotiv n'est autre que le désenchantement qui éclate dans cette complainte attribuée à Stanislas de Guaïta et rapportée dans la préface des *Déliquescences*:

---

[408] P.A. Riffard, *L'Esotérisme*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, p. 805.
[409] H. Juin, *Ecrivains de l'avant-siècle*, *op.cit.*
[410] *Ibid.*, p. 16.
[411] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, *op.cit.*, p. 21.

Qu'importe ? A quoi bon ? Tout n'est-il pas vain ? Les contemplations, les extases ont à tout jamais remplacé pour nous la maussade réalité. Ne vaut-il pas mieux imaginer que savoir ? Il n'y a de vrai que les Anges parce qu'ils ne sont pas. Et peut-être nous-mêmes ne sommes-nous pas. Peut-être n'avons-nous jamais été. En vérité tout est vain.[412]

Il faut fuir cette trivialité dépeinte dans les romans réalistes, fuir cette bourgeoisie inculte et dont le pouvoir grandit irrémédiablement, fuir enfin, ce siècle qui agonise. Fuir ! Et ce monde occulte qui est là, à côté de chacun mais que seuls les initiés peuvent déchiffrer, ce monde mystérieux ne peut que les séduire.

Il faut s'arrêter un instant sur cette notion d'initié, dont le terme même , par son étymologie et son évolution historique ne pouvait que fasciner les auteurs fin-de-siècle. Emprunté au latin *initiare*, il apparaît au XIVème siècle pour signifier l'initiation aux mystères avec le double sens de commencement et de secret, puis au XVIIème siècle il est intégré au vocabulaire de l'alchimie et des sectes. Si le terme « initié » n'est qu'un simple adjectif qualificatif pour les yeux cartésiens, il devient une véritable distinction honorifique pour les yeux perdus dans le halo de mystère qui entoure ce que le sens commun nomme le réel... En outre, et c'est là un point important, cette distinction est, par définition, réservée à un petit nombre de privilégiés, et l'on sait à quel point le décadent revendique l'élitisme. Travaillant à se démarquer à tout prix du commun, du banal, du trivial :

La décadence semble indiquer le mode mineur. Son travail sur la langue, le choix qu'elle fait de ses sujets, (...) la place hors de portée du grand public.[413]

On retrouve cette volonté de se distinguer de la plèbe dans les productions d'alors, une volonté que les auteurs revendiquent parfois ouvertement :

Nous ! Nous ! Je sais bien que je ne parle pas au nom de toute ma génération. Je parle à quelques milliers de personnes répandues dans les grandes cités européennes (...) Elles ne sont pas nécessairement la tête ou le cœur de leur génération : elles sont leur conscience. Elles se reconnaissent

[412] Fait rapporté par A. Billy, *in Stanislas de Guaita*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 36.
[413] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op.cit.*, p. 10

avec une douloureuse netteté comme des personnes d'aujourd'hui : elles se comprennent, et le privilège de cette franc-maçonnerie de l'esprit est presque unique qui prenne l'avantage sur les bons esprits.[414]

Hugo von Hofmannsthal ne parle pas ici d'école littéraire ou de mouvance politique ou philosophique, mais d'une élite plus abstraite dont les membres perçoivent le monde d'une manière particulière et commune à la fois. Nous retrouvons la notion d'initié dans cette citation, renforcée par cette heureuse image de l'auteur autrichien : « cette franc-maçonnerie de l'esprit ».

Ainsi, la sorcellerie, l'alchimie, l'occultisme sont autant de promesses de découvertes et de frissons nouveaux pour ces âmes lassées et ces esprits blasés, d'autant plus que ce statut d'initié rejoint la notion d'élitisme :

L'art que nous étudions était l'apanage d'un très petit nombre d'individus, quelques milliers au plus ; les autres, même les plus intelligents, se laissaient emporter dans le tourbillon de la Belle Epoque, se déchiraient dans des querelles politiques, ou bien s'endormaient dans leurs convictions religieuses. L'inquiétant n'a donc été un ferment artistique que pour une poignée d'initiés.[415]

« L'inquiétant » justement, prend la forme du fantôme chez quelques auteurs que Jean-David Jumeau-Lafond a réunis en 2002 dans un recueil intitulé *Naissance du fantôme*[416]. « Esprit es-tu là ? », interroge-t-il au terme de sa préface, avant de convoquer dans son anthologie, comme pour une ultime séance de spiritisme, Edgar A. Poe, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Jean Lorrain, Edouard Dujardin, Camille Mauclair, Georges Rodenbach et Victor-Emile Michelet. Il constate en outre, que la fin du XIXème siècle est la période idéale pour voir le fantôme prendre de la consistance, phénomène qu'il nomme « la métamorphose fantomatique » :

Avènement de la République, déchristianisation, triomphe des valeurs bourgeoises et du commerce, tout autant que de leurs équivalents esthétiques (naturalisme et réalisme), constituent cet univers positif et privé de transcendance auquel devait inévitablement répondre une réaction inverse. Le mouvement symboliste, qu'il soit littéraire ou artistique, ne tente-t-il pas, avec sa subjectivité

[414] Cité et traduit par L. Creton, *Horizons crépusculaires, op.cit.*, p. 97.
[415] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit.*, p. 23.
[416] J.-D. Jumeau-Lafond, *Naissance du fantôme,* Paris, Editions La Bibliothèque, « Les Billets de La Bibliothèque », 2002.

héritée de Baudelaire, et sa recherche élitiste d'une vision individuelle, de s'opposer au destin collectif et sans mystère revendiqué par les tenants d'une modernité matérialiste, et le cheminement du des Esseintes d'*A Rebours*, qui recherche méthodiquement une révélation dans les livres, les parfums, les pierreries, les œuvres d'art, les liqueurs et les fleurs, ne peut-il être interprété comme une véritable démarche alchimique, la quête désespérée et vaine de la pierre philosophale ? Les symbolistes rechignent à voir l'humain réduit à son enveloppe corporelle ; ils abhorrent Zola et ne se privent pas de le dire. A travers leur ressourcement dans les mythes et les légendes, mais aussi et surtout dans leur expérimentation de nouveaux langages, ils poursuivent la quête de l'esprit perdu ; or qu'est-ce qu'une âme séparée de son corps, sinon un fantôme ?[417]

Le goût pour les sciences occultes semble donc répondre à la « crise de matérialisme et d'incrédulité »[418] dont souffrait le siècle, c'est en tout cas l'avis de Gustave Boucher, contemporain de J. K Huysmans qui participa à une séance de spiritisme organisée par l'auteur. Voici un extrait du récit qu'il en fit :

Un petit guéridon Louis XIII, à pieds tors, avait été placé au milieu du salon où nous nous trouvions réunis, et François, tel un virtuose préludant sur son instrument avant le concert, s'essayait à en tirer des ébauches de révélations.

Sur son invitation, nous nous rangeâmes autour de la table, j'occupais une place près du magnétiseur, et nous établîmes entre nous le contact des mains.

Georges L..., catholique fervent, avait, seul, refusé cet office, et se tenait à l'écart, s'entraînant aux exorcismes par la prière et les signes de croix.

Des craquements ne tardèrent pas à se faire entendre ; puis la table fut agitée de soubresauts violents. Enfin, sur l'ordre de François, elle se calma, et un dialogue s'engagea à la manière ordinaire par l'alphabet conventionnel.

Nous obtînmes d'abord des phrases incohérentes, des apostrophes grossières, des amorces de conversations sur des sujets particulièrement scabreux, donnant une triste opinion de la moralité de « l'esprit » qui nous gratifiait de ses communications.

Huysmans, écœuré, se faisant notre interprète, pria François de donner congé à ce personnage stercoraire et la table devint aussitôt muette.

Quelqu'un proposa alors l'évocation de l'esprit d'un suicidé illustre, et le nom de Boulanger fut prononcé.

La table manifesta avec un empressement tumultueux son assentiment à cette proposition. Revenant au guéridon que nous avions quitté un instant, à l'exception de François toujours à son poste, nous tentâmes d'aider le magnétiseur à réfréner l'exubérance chorégraphique du meuble. Bien

---

[417] *Ibid.*, pp. 10-11.
[418] G. Boucher, *Une Séance de spiritisme chez J.K. Huysmans, in* J.-D. Jumeau-Lafond, *ibid.*, p. 151.

entendu, la danse se fit plus désordonnée, et finalement le guéridon se précipita sur le parquet avec une violence telle que ce fut un miracle s'il ne se brisa point, et fila vers une porte ouverte.(...).[419]

L'ésotérisme est donc présent dans la vie artistique de l'époque, et ce, à tous les niveaux, même là où on l'attendait le moins, comme par exemple dans la création littéraire elle-même, tenant le rôle de l'auteur ! Ainsi est-il éloquent de voir que Paul Adam tirait les cartes à ses personnages pour décider de leur devenir :

Combien de critiques littéraires, discutant l'œuvre de Paul Adam, auraient été étonnés s'ils avaient su que le romancier, pour connaître le destin de ses personnages, au fur et à mesure qu'ils venaient hanter son imagination, leur tirait les cartes.[420]

Cependant, adepte de l'amalgame, l'écrivain fin-de-siècle va modifier son visage, celui-ci va se métamorphoser sous les plumes décadentes pour donner naissance à un genre hybride, issu des unions maudites entre l'occultisme et la religion. L'ésotérisme flirte en effet, avec un renouveau catholique qui tient plus du mysticisme que d'une foi réelle. En outre, l'accent est mis surtout sur le côté « magique » de ces croyances[421].

Mais la tentation ésotérique est là, accentuée par l'inquiétude religieuse, le désir d'aller au-delà de ce corps périssable, de cette vie stérile, cette tentation doit s'exprimer, et c'est là qu'intervient ce « bon Perrault »[422]...

---

[419] G. Boucher, *ibid.*, pp. 156-157.
[420] V.E. Michelet, cité par A. Billy, *Stanislas de Guaita, op.cit.*, p. 154
[421] Se reporter à H. Juin, « Ces étranges catholiques de la fin du XIXème siècle », *in Ecrivains de l'avant-siècle*, *op.cit.*, pp. 135 à 143.
[422] « Bon Perrault », voilà une appellation qui connaît quatre occurrences dans la littérature française de l'époque : C. Mendès, *Les Oiseaux bleus*, Paris, Harvard, 1888, p. 43 ; P. Arène, *Les Ogresses*, Paris, Charpentier, 1891, p. 9 ; J. K. Huysmans, *Là-Bas*, chap. XII ; E. Bergerat, *Contes de Caliban*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 206.

II. La réponse du merveilleux.

« Dans ce temps des miracles et des apparitions, le « renouveau » catholique ne pouvait qu'emprunter les chemins du fantastique »[423], assure Hubert Juin. Il est vrai que des auteurs tels que Rémy de Gourmont, Jules Lermina, ou Gaston Danville ont su faire reculer ce domaine vers ses propres confins[424]. Mais une autre notion, proche de ce dernier et relevant toujours de l'imaginaire, semble aussi présenter beaucoup d'affinités avec les préoccupations ésotériques à proprement parler, il s'agit du merveilleux. En effet, l'ésotérisme ne concerne-t-il pas, entre autres, des éléments propres au merveilleux ? A moins que ce ne soit l'inverse.

Il est en fait difficile de prendre position, tant les valeurs en jeu sont imbriquées les unes dans les autres. Par exemple, un rapide recensement des thèmes exploités par le domaine populaire traditionnel diffusé par les frères Grimm, permet de constater que bon nombre d'entre eux figurent dans l'énumération des crimes de démonomanie effectuée par André Billy[425]. Ainsi, le crime de l'inceste trouve à s'illustrer dans le conte *Mille-Pelages*[426].

Dans ce conte où l'on retrouve des réminiscences de *Peau d'Ane,* une reine mourante fait promettre à son mari de roi de ne se remarier qu'avec une femme dont la beauté serait égale à la sienne. Hélas, sa défunte femme était d'une si grande beauté que le roi voulant donner une reine à son royaume ne trouvait aucune élue à la hauteur de sa promesse. Un jour cependant, il remarque que son enfant devenue jeune femme, est en tous points le portrait de sa mère. Aussitôt, le roi la demande en mariage. Un frisson d'horreur parcours le royaume, mais rien ne fait changer la décision du roi : sa fille deviendra sa reine ! La princesse se met alors en tête de retarder le plus possible ce mariage, espérant que son père revienne à de meilleurs sentiments. Elle lui demande alors trois robes et un manteau qui serait confectionné de mille pelages. Malheureusement, ces travaux prirent beaucoup moins de temps

---

[423] H. Juin, « Ces étranges catholiques de la fin du XIXème siècle », *op.cit.*, p. 141.

[424] Signalons à ce sujet l'existence d'un recueil réunissant des contes fantastiques tous écrits par des collaborateurs de la revue ésotérique *l'Initiation.* Il s'agit des *Contes de l'impossible*, anthologie présentée par Ida Merello, *op.cit.*

[425] Crimes répertoriés par A. Billy, dans *Stanislas de Guaita, op.cit.*, p. 65. Nous intégrons ici la démonomanie dans l'ésotérisme de par les liens qu'elle noue avec l'occultisme.

[426] M. Tatar, *Mille Pelages, in Grimm, Contes cruels,* Paris, Le Pré aux Clercs, 1998, p. 98.

que la princesse ne l'espérait, aussi la veille de ses noces elle décide de s'enfuir recouverte de son manteau. Mais dès le lendemain matin, elle est capturée par les chasseurs du roi qui ne la reconnaissent pas, et elle est obligée de travailler en cuisine. Ayant connaissance du conte de Perrault, l'on s'attend à l'arrivée du prince qui offrira à cette princesse des justes noces, et qui fera recouvrer la raison au roi son père. Mais point de prince charmant ici, seulement une jeune princesse qui va tenter de faire comprendre à son père par diverses apparitions qu'elle est de retour dans le royaume tout en feignant de vouloir demeurer cachée de lui dans ses cuisines. Enfin, comble de l'horreur, ce conte s'achève sur cette morale qui n'en a que l'aspect :

> Les noces furent célébrées et ils vécurent heureux jusqu'à leur mort.

Un autre crime de démonomanie, l'anthropophagie, trouve également sa place parmi les thèmes des contes populaires rapportés par les frères Grimm. Ainsi, dans *Le Genévrier*[427], une marâtre sert à son époux le fils qu'il a eu d'un premier mariage en ragoût. Comble de l'effroi, le père cannibale à son insu trouve ce plat fort savoureux et n'en laisse pas une miette. De même, le sacrifice d'enfants, abandonnés au diable, nous est conté dans *La Jeune fille sans mains*[428]. Dans ce conte, un père accepte de sacrifier sa fille en la laissant appartenir au diable en échange de diverses richesses.

Mais les crimes de démonomanie ne sont pas les seuls thèmes pouvant s'épanouir à souhait dans les contes merveilleux. Ainsi d'autres phénomènes soulèvent autant d'intérêt chez les conteurs que chez les initiés tels les rituels que sont le sabbat pour la magie noire et les légendaires fêtes nocturnes des fées et génies.

Le sabbat, tout d'abord, cérémonie de sorcellerie effrayante s'il en est, est décrit à visée toute scientifique par Stanislas de Guaïta qui assure regrouper dans sa description des dizaines de témoignages[429], et à visée purement littéraire par Jean

---

[427] *Ibid.*, *Le Genévrier*, p. 16.
[428] *Ibid.*, *La Jeune fille sans mains*, p. 90.
[429] S. de Guaita, *Le Temple de Satan*, Paris, Guy Trédaniel éditeur, « Les Trésors de l'Esotérisme », 1994, p. 154.

Lorrain dans ses *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*[430]. La première description sera considérée comme relevant du domaine ésotérique, la seconde du domaine du Merveilleux. Doit-on en conclure que ce dernier serait le terme littéraire pour signifier le premier ? Prenons connaissance de deux descriptions, à savoir, la synthèse des témoignages recueillis par le jeune initié, pour ensuite découvrir quelques lignes du conteur. Les similitudes sont évidentes, comme le bestiaire diabolique, et la richesse de détails concourant à peindre la scène dans toute son horreur :

(...) la mort va vomir tous les spectres de son empire : ce sont d'indécises larves qui oscillent et se condensent avec peine ; crapauds volants, crocodiles dont l'œil flambe et brusquement alterne ; dragons aux gueules d'hippopotame, aux ailes de chauves-souris ; énormes chats aux pattes molles et incertaines, comme des tentacules de pieuvre... Voici descendre des femmes toutes nues, hurlantes et farouches et échevelées, caracolant sur un balai qui rue et se cabre à son tour.....

Nous sommes au Sabbat !

Autre style, mais ambiance semblable pour ce conte où la jeune princesse Islée, bien trop narcissique aux yeux des fées, se voit infliger un monstrueux châtiment :

La nuit tombe et la princesse, debout toute nue devant la cheminée, se sent oindre et frotter d'une étrange pommade ; elle pense défaillir à l'odeur, mais se ranime d'épouvante à l'aspect de son hôtesse à croupetons, elle aussi toute nue devant l'âtre et s'oignant, seins ridés, cuisses maigres et ventre flasque.

« Bouc en haut, bouc en haut ! » Des voix éclatent sur le toit, le foyer flambe, la bûche pète et deux manches à balai, descendus à grand bruit on ne sait d'où, par quel trou, s'ébrouent, hennissent et caracolent. (...) Et la princesse épantouflée et transie se sent enlever par les cheveux. C'est, sous un ciel pluvieux qu'éclaire une lune verte, un vol éperdu de sorcières. Jeunes et vieilles, maigres et grasses, laides et jolies, des nudités se cabrent, descendent en tourbillons, échevelées, hurlantes, et vont s'abattre là-bas sur la forêt ; des bêtes aussi volètent dans l'espace. Un hibou la frôle de ses ailes ; un singe à bec de poule virevolte autour de sa tête, un escarbot pétarade et fiente en passant. Au-dessous d'elle, dans les ravins, par les sentes des bois, c'est un acheminement de foule grouillante ; ce sont des boiteux, des bossus, des ventriloques et des malandrins ; on dirait la ruée de tout un pays à quelque pèlerinage, une levée en masse de saltimbanques et de jongleurs vers quelque effrayante kermesse : « Sabbat ! Sabbat ! » c'est le Sabbat.[431]

---

[430] J. Lorrain, *La Princesse au sabbat, in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*, p. 51 ; *La Princesse aux miroirs, ibid.*, p. 73.
[431] *Ibid.*, pp. 58-59.

Mais, les réunions de sorcières ne sont pas les seuls rituels que l'on peut retrouver à la fois dans la bibliothèque ésotérique et dans les contes merveilleux. En effet, il est des cérémonies enchantées communes à ces pages, puisque les réjouissances nocturnes des fées y figurent également, comme ici, dans l'œuvre de S. de Guaïta :

> Les familiers de la chasse aux pâquerettes rencontrent souvent sur les collines herbues des bandes circulaires d'un vert plus sombre, où la végétation plus touffue est aussi plus haute de moitié. Très souvent hémicycliques, épanouies parfois en une parfaite circonférence, ces bandes diffèrent de diamètre et de largeur : elles semblent tracées au compas et s'empourprent à l'automne d'un diadème d'oronges et d'autres cryptogames aux vives couleurs.
>
> Une vieille tradition nous affirme que les Fées ont dansé là leur ronde, au clair de lune....
>
> Et, comme les Fées-innocentes et folâtres déités de la Nature- ne vont jamais sans la baguette de métamorphoses à la main et le sourire de la bienveillance aux lèvres, leur joie exubérante s'épanche autour d'elles en dons merveilleux, et sous leurs pas légers l'herbe croît en abondance, et la nuit s'éclaire aux lueurs phosphorescentes de leur vol argenté... Elles sont la Vie même, incarnée dans la splendeur des formes féminines ; elles sont l'Amour qui féconde tout d'un rayon de ses doux yeux ![432]

Cette beauté engendrée par les jeux des fées se retrouve dans un conte de Catulle Mendès intitulé *Les Petites fées en l'air* :

> Non loin de la forêt de Brocéliande, il y avait un champ de blés et de coquelicots, qui, le printemps, l'été, l'automne, l'hiver, n'importe, jamais ne cessait d'être doré et empourpré ; qu'il y eût de terribles orages, cela n'empêchait pas les coquelicots et les blés d'onduler lentement et délicieusement comme sous une brise dont la caresse frôle à peine. Car ce champ n'appartenait ni à un seigneur, ni à un riche paysan ; il était, dépendance de la forêt, la propriété des fées.[433]

On le voit, la relation est ambiguë entre ces deux facettes d'un seul et même témoignage des préoccupations fin-de-siècle, deux facettes qui sont d'une part l'ésotérisme et d'autre part, le merveilleux. Et le recours à une œuvre consacrée aux fées, de l'initié Henri Durville[434], achève de compliquer plus encore ce mélange, qui

---

[432] S. de Guaita, *Le Temple de Satan, op.cit.*, p. 154.
[433] C. Mendès, *Les petites Fées en l'air*, Paris, Dentu, 1891, p. 1.
[434] H. Durville, *Sorts et enchantements, Les Fées*, Paris, Editions Durville, 1950.

se veut fusionnel. En effet, au chapitre VII de son essai *Sorts et Enchantements*, intitulé « Esotérisme des Contes de Fées »[435], Durville énonce un constat :

> Nature, choses, humains sont, dans les contes, sous la dépendance de la fée. De quel monde tire-t-elle, donc, cette puissance ? Quel est l'Etre assez influent pour lui déléguer de semblables pouvoirs ?
>
> Ces questions, tout naturellement posées, conduisent au sentiment de l'occulte, toujours profondément gravé au fond du cœur de l'homme.[436]

Pour conclure plus loin :

> Et toujours, de la science mystique des prêtres d'Apollon jusqu'aux enchantements magiques de la Fée, c'est le même enseignement, celui qui ouvre, « à qui veut l'entendre », la Voie royale de l'Univers spirituel, séjour céleste où s'élaborent harmonieusement les Lois immuables qui régissent le Monde [437].

Cette thèse selon laquelle le merveilleux et l'ésotérisme s'intéressent aux mêmes phénomènes trouve effectivement à s'illustrer dans les contes de fées traditionnels, ce que Durville développe très bien dans les pages de ce chapitre où il voit, par exemple, le mythe saisonnier se dissimuler derrière les récits de *Cendrillon* et de *La Belle au Bois dormant*.

En ce qui concerne les contes de fées produits à la fin du XIXème siècle, c'est dans l'œuvre de Hugo von Hofmannsthal, que l'on peut trouver un premier exemple avec *La Femme sans ombre*[438]. Histoire d'une princesse dépourvue d'ombre de par sa nature féerique à la recherche de cette parcelle d'obscurité qui lui permettrait d'offrir une descendance à son mortel de mari, ce conte exploite, dans chacun de ses personnages, de ses symboles ou de ses allégories, le thème de la fécondité. J. Y. Masson, qui a traduit et commenté le récit, insiste sur la dimension métaphysique du thème développé par le conteur autrichien :

---

[435] *Ibid.*, p. 141.
[436] *Ibid.*, p. 142.
[437] *Ibid.*, p. 196.
[438] H. von Hofmannsthal, *La Femme sans ombre*, texte traduit et commenté par J.Y. Masson, Paris, Verdier, « Der Doppelgänger », 1992.

Qu'est-ce qu'avoir une ombre ? Qu'est-ce, pour la conscience humaine, que ce peu de nuit qui s'attache à nos pas et nous suit, nous accompagne fatalement sur la terre ? A cette ombre qui nous désigne irréfutablement l'opacité de notre propre corps et, par là même, la mortalité de celui-ci, Hofmannsthal, dans une œuvre qui fut d'abord un opéra mais dont l'ombre portée, à son tour, est le conte qu'on vient de lire, a voulu lier le mystère de la fécondité humaine.[439]

Sur un ton beaucoup plus léger, E.T.A. Hoffmann plaçait déjà, quelques années auparavant, la connaissance réservée d'éléments obscurs concernant le monde qui nous entoure au centre de son *Conte Véridique*[440]. On y découvre l'histoire de M. Dapfuhl de Zabelthau et de sa fille Mademoiselle Annette. Nobles déchus, tous deux vivent paisiblement à Dapfuhlheim, lui, nourri par ses préoccupations mystiques et elle, par les richesses de son potager. Mais un jour, Annette entend rire dans son jardin, il s'agit d'une carotte à laquelle est noué un anneau d'or. Elle passe ce dernier et ne peut plus l'enlever, la carotte rieuse quant à elle s'en retourne en terre. Intriguée, elle raconte cette aventure à son père qui s'en montre très bouleversé. Il lui explique alors que le monde est peuplé d'êtres autres appelés gnomes. Parfois ces êtres convoitent des mortels. Il est alors préférable pour ces derniers qu'il s'agisse de « bons » gnomes, sinon la perte du mortel est imminente. Annette ne tarde pas à savoir à qui elle est fiancée puisque le gnome en question arrive en grande pompe se disant être le descendant des esprits élémentaires, ce qui enchante la jeune fille et son père. Malheureusement, ce gnome trompeur qui assurait gouverner le royaume des légumes ne dirige en fait qu'un domaine marécageux empli d'immondices. Le père et la fille complotent alors contre ce souverain répugnant, mais toute la science et les connaissances mystiques de Dapfuhl ne suffisent pas pour venir à bout de cet être magique. Sur ces entrefaites, arrive à Dapfuhlheim un jeune poète amoureux de la jeune Annette. Voyant sa bien-aimée promise à un autre, il s'assoit sous un arbre et se met à composer des vers qu'il déclame à loisir. Le gnome, que rien ne semblait pouvoir détruire, se tord de douleur à l'écoute de ce chant et disparaît bien vite en terre sous la forme d'une carotte ! Annette libérée de ce joug occulte épouse son sauveur avec la bénédiction de son père.

---

[439] *Ibid.*, p. 139, postface de J.Y. Masson.
[440] E.T.A. Hoffmann, *Conte véridique*, Paris, Mercure de France, « Le Petit Mercure », 1995.

Le domaine britannique livre lui aussi de nombreux exemples comme E.A. Poe et son conte *L'Ile de la Fée*, où c'est au tour du mythe saisonnier d'être illustré. En effet, lors d'une promenade dans une forêt fort lointaine, un jeune poète s'assoupit au bord d'un lac immergeant aux trois quarts en son centre un îlot. Dans ses rêveries, il croit apercevoir une embarcation enchantée transportant à son bord une fée. Cette dernière était un instant auparavant encore cachée par l'île et provenait de la partie « lumineuse et occidentale » de l'étendue d'eau, pour se dissimuler à nouveau, derrière l'atoll sylvestre. La réflexion que cette image inspire au narrateur ne laisse aucun doute sur l'interprétation ésotérique du récit :

> La révolution qui vient d'être accomplie par la Fée, continuai-je, toujours rêvant, est le cycle d'une brève année de sa vie. Elle a traversé son hiver et son été. Elle s'est rapprochée de la Mort d'une année, car j'ai bien vu que, quand elle entrait dans l'obscurité, son ombre se détachait d'elle et était engloutie par l'eau sombre, rendant sa noirceur encore plus noire.[441]

L'ombre, phénomène mystérieux et insaisissable qui s'accroche à nos pas, est à nouveau présente ici, on la retrouvera en 1906 sous la plume du conteur britannique James Barrie qui en fera le point de départ de son récit *Peter Pan dans les jardins de Kensington*[442].

La question ésotérique hante également le conteur George MacDonald. Dans *The Day Boy and the Night Girl*[443], le conteur raconte les aventures de deux orphelins élevés par une sorcière. Le garçon maintenu dans l'ignorance du sombre est appelé Photogen, la fille quant à elle ne connaît pas la lumière. Son nom est Nyctéris. A travers leurs aventures, on devine les allégories du soleil, de la lune, de la nuit. Leurs adjuvants et leurs opposants ne sont pas des personnages mais les éléments eux-mêmes.

Le merveilleux tente en effet, de mettre en scène des images et des notions dont les clés interprétatives ne sont détenues que par les initiés, comme par exemple

---

[441] E.A. Poe, *L'Île de la Fée*, traduit en français par Charles Baudelaire, *in Contes, Essais, Poèmes, op.cit.*, p. 563.
[442] Concernant ce conte, on peut se reporter à l'étude qu'en fait A. Montandon au chapitre IV de son ouvrage *Du récit merveilleux, ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, pp. 145-180.
[443] G. MacDonald, *The Day Boy and the Night Girl*, in J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, The Revolt of the Fairies and Elves, op.cit*, p. 175.

le halo de mystère qui entoure le mythe de l'androgyne. Nelly Emont, dans un article consacré aux « Aspects religieux du mythe de l'androgyne dans la littérature de la fin du XIXème siècle », constate que « l'image de l'androgyne prend, à la fin du XIXème siècle, dans la littérature aussi bien que dans la peinture, une importance que l'histoire ne lui avait pas jusqu'alors accordée ». Un aspect de cette résurgence l'intéresse particulièrement, apparaissant dans « l'abondante littérature issue des cercles occultistes » et qui « illustre une volonté de redonner à l'androgyne des antiques cosmologies sa capacité à rendre compte de toutes les réalités, qu'elles soient d'origine divine ou humaine » [444]. Sujet largement traité par J. Péladan dans son essai *Comment on Devient Fée*[445], il trouve aisément à s'illustrer dans les contes de fées parus à cette époque. Souvent incarné par des princes généralement « pâles et frêles comme des jeunes filles »[446], l'androgyne donne ainsi matière à un conte de Catulle Mendès. Il s'agit du récit intitulé *Isoline-Isolin*[447]dans lequel la fée Urgande, vexée de ne pas avoir été conviée au baptême d'Isoline, condamne l'enfant à se métamorphoser en homme au cours de sa nuit de noces. Horrifiés, les parents repoussent l'instant tant redouté. Mais ils ne savent résister aux supplications de leur fille, lorsque celle-ci rencontre le prince Diamant et tombe éperdument amoureuse de lui. La nuit de noces se passe donc. N'entendant point de cri, le couple royal suppose qu'après tant d'années, la fée Urgande se sera calmée et rétractée. C'est donc avec surprise qu'au petit matin, le roi voit se présenter devant lui un jeune homme : Isolin ! C'est que la bonne fée Urgèle avait su adoucir la condamnation d'Urgande et « en même temps que la princesse était devenue garçon, le prince était devenu fille ; c'est ainsi que grâce à la bonne fée Urgèle, fut déçue la vengeance de la méchante fée »[448]

Le thème est, certes, traité légèrement, mais il est édifiant quant aux inquiétudes sexuelles des conteurs fin-de-siècle « matérialisées » par cette figure de l'androgyne.

---

[444] Toutes ces citations sont tirées de l'article de N. Emont, « Les Aspects religieux du mythe de l'androgyne dans la littérature de la fin du XIXème siècle », *in L'Androgyne dans la littérature*, publié par F. Monneyron, Paris, A. Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1990, p. 38.
[445] J. Péladan, *Comment on devient Fée*, *op.cit.*
[446] C. Mendès, *Le Mauvais convive*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 120.
[447] C. Mendès, *Isoline-Isolin*, *ibid.*, p. 68.
[448] *Ibid.*, p. 76.

En définitive, la tentation ésotérique qui transparaît chez les auteurs de la fin du XIXème siècle, trouve un moyen d'expression par l'intermédiaire du merveilleux. Un genre qui, par ailleurs, semble indissociable de l'ésotérisme, l'un semblant être le phénomène littéraire de l'autre, réduisant, du même coup, l'impact des thèmes traités par les contes. C'est en tout cas ce que laisse entendre cette déclaration de Stanislas de Guaïta qui dénonce la dangerosité pour l'esprit humain de certaines œuvres occultes en même temps qu'il innocente le merveilleux :

> Les légendes fabuleuses de l'Orient, les Contes de ma Mère l'Oie, si de telles fleurs furent cueillies sur le bord de l'abîme, il faut convenir qu'elles ne distillent pas le poison ; leur subtil arôme n'a donné à personne le vertige des noires profondeurs...Non, ce n'est pas le merveilleux dans l'art que nous incriminerons jamais[449].

Conteurs désenchantés et assoiffés d'ailleurs, laissez aller vos plumes les plus mystiques, le halo du merveilleux protège vos lignes des plus fervents détracteurs du surnaturel. Délires occultistes ? Interrogations hermétiques ? Fantasmes ésotériques ? Certainement pas ! Les textes des conteurs ne sont autres que des contes de fées...voilà ce qu'il faudrait retenir selon S. de Guaïta, qui façonne ainsi un masque d'innocence aux imaginations débridées des artistes qui se veulent dignes descendants de Perrault.

Ainsi, s'élançant sur les voies ouvertes par les anciens, les modernes partent à la rencontre des fées. Certes, ces deux termes ne sont pas formellement précis, mais ils rendent hommage au combat mené par Charles Perrault, et comme les occasions où le conteur sera glorifié par sa descendance fin-de-siècle sont rares, il ne faut pas perdre une occasion de célébrer celui qui a consolidé le genre du conte de fées littéraire ! On aura tout simplement regroupé sous cette appellation d' « anciens », l'ensemble des conteurs qui ont porté le genre jusqu'au seuil des dernières décennies du XIXème siècle. A cette époque précise, il n'est point difficile d'entrevoir les êtres féeriques, ils se promènent dans les plus grandes capitales européennes, vont au théâtre, au musée, et prennent le thé dans les meilleurs salons... La littérature reçoit

[449] S. de Guaita, *Le Temple de Satan*, *op.cit.*, p. 539.

également leur visite. En effet, les écrivains sont séduits par le genre du conte de fées. Ce dernier offre une forme brève qui correspond au mieux aux canons esthétiques de la génération décadente ; en outre, il se soumet, toujours grâce à sa densité, aux caprices de la presse en plein développement. Cette dernière ne demeure pas longtemps uniquement utilitariste et marchande et voit se développer un certain nombre de revues prêtes à jouer le jeu de cette forme de publication, mais sans que les auteurs qui y paraissent renient leurs principes et leur éthique. Le conte de fées abat alors une nouvelle carte qui le rend encore plus aimable aux yeux décadents : c'est un genre subversif qui, par son essence même, à savoir le mensonge et le déni de la réalité, offre une hospitalité thématique qui n'est pas pour déplaire à une génération d'écrivains en guerre contre la trivialité du naturalisme. Enfin, pour achever de séduire irrémédiablement les nouveaux conteurs, les fées les convient à leurs sabbats, ils en reviendront charmés, au sens magique du terme, et oublieront définitivement leurs anciennes muses pour ne rechercher leur inspiration à venir que dans les yeux des fées. De ces sabbats, ils ont rapporté une fée qui se dissimulait depuis toujours, à l'état de chrysalide, dans les contes merveilleux, et pour qui est enfin venu le temps de s'épanouir. Cette fée, c'est la Fée Perversion, qui noue les liens les plus intimes avec les conteurs fin-de-siècle.

Gageons que le merveilleux ne sortira pas indemne de cette union...

Deuxième partie :

Un merveilleux perverti.

Dans un chapitre consacré aux « Contes de fées dans la littérature », Henri Durville constate « qu'ils furent, au cours des siècles, habillés à la mode des temps »[450]. Cette remarque se confirme avec les contes de fées fin-de-siècle où le conte de fées subit de nombreuses modifications, selon une pratique endémique à l'époque. Ainsi, Charles Buet dans ses *Contes moqueurs,* déclare qu'il « travestit », qu'il « traduit en langage moderne ces merveilleux contes »[451]. Jean de Palacio s'est penché sur ces réactualisations du merveilleux et sur les conséquences qu'elles entraînaient sur le genre, dans un ouvrage intitulé *Les Perversions du merveilleux.* On comprend aisément ce titre, car on a vu précédemment à quel point les charmes de la perversion ont séduit à plus d'un titre la génération décadente, et que le conte de fées se prêtait lui-même volontiers à cette pratique en « renversant la norme » du réel. Quant aux modalités de la perversion du conte, Jean de Palacio les précise dans les termes suivants :

> Pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée, (...). C'est altérer les lois du genre, y introduire le disparate, en déformer le registre. C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux. C'est encore privilégier une partie aux dépens du tout, être infidèle aux proportions, grossir le détail minuscule, dénaturer les mobiles, brouiller les rôles, abâtardir le langage. C'est enfin, inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente.[452]

---

[450] H. Durville, « Les Contes de fées dans la littérature », *in Les Fées, op.cit.,* p. 132.
[451] C. Buet, *Contes moqueurs*, Paris, Giraud, 1885, p. 187.
[452] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 29.

Des unions de l'imagination fin-de-siècle et du conte, ne pouvait naître qu'un conte à rebours, perverti. Ainsi, une incantation formulée par la fée Perversion et prononcée par la muse décadente provoque la métamorphose du merveilleux en merveilleux fin-de-siècle, soit un merveilleux en danger, fragilisé ; arrive alors un conteur, mage autoproclamé qui y ajoute une formule, et voilà le merveilleux dépouillé de ses personnages tutélaires, voilà un merveilleux laïque. Enfin, le paroxysme de la perversion est atteint lorsque « se constitue, sur les débris du premier, un autre merveilleux, un conte merveilleux pour adultes »[453] ; effectivement, les contes fin-de-siècle s'adressent, plus que jamais, à un public essentiellement adulte.

[453] J. de Palacio, *ibid.*, p. 26.

Chapitre I :

Un merveilleux traditionnel en danger.

« Il n'y a qu'un seul monde, et ce monde est faux, cruel, contradictoire, séducteur, dépourvu de sens. C'est ce monde qui est le vrai monde. Nous avons donc besoin du mensonge, pour vaincre cette réalité, cette vérité, c'est-à-dire pour vivre »[454], déclarait Nietzsche, rejoint par Oscar Wilde et son célèbre éloge du mensonge déjà évoqué. De même, les motivations de William B. Yeats étaient les mêmes lorsqu'il entreprit de rédiger, en 1893, son *Crépuscule Celtique,* comme il le déclare lui-même dans un texte liminaire au recueil :

> I have desired, like any artist, to créate a little world out of (..) this marred and clumsy world.[455]

Cependant, cet exil dans les contrées du mensonge, et dans le cadre des contes de fées, dans les contrées du merveilleux, n'est que provisoire[456]. Ce n'est pas une solution radicale, et bien vite, l'artiste se retrouve à nouveau enfermé dans le « pénitencier de son siècle »[457], plus amer encore. Ce fait trouve une illustration dans ces vers de Mallarmé où l'on voit une imagination vouée à la frustration, déçue à jamais par le réel, que ce dernier satisfasse ou non ses désirs :

> Ma Songerie aimant à me martyriser
> S'enivrait savamment du parfum de tristesse
> Que même sans regret et sans déboire laisse
> La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.[458]

---

[454] Cité par J.L. Bandet, *Histoire de la littérature allemande, op.cit.*, p.242.
[455] W. B. Yeats, *The Celtic Twilight*, Guernsey, Colin Smythe, 1994, p. 32 : « J'ai désiré, comme n'importe quel artiste, créer un petit monde loin de ce monde maladroit et corrompu ».
[456] Voir *Les Evasions manquées ou l'artifice fin-de-siècle*, de G. Peylet, Paris, Honoré Champion, 1986, où l'on voit bien que les artistes tentent d'échapper à la réalité en utilisant différents moyens, tels l'art ou les drogues, mais que ce ne sont que des artifices qui, certes, maquillent temporairement la réalité, mais pour la rendre plus intolérable encore, une fois que ce maquillage s'est estompé.
[457] Expression empruntée à J. K. Huysmans, *A Rebours, op.cit.*, p. 297.
[458] St. Mallarmé, « Apparition », *Poésies,* Paris, NRF Gallimard, « Poésie », 1992, p. 7.

Un autre exemple de l'échec d'une tentative de fuite du réel, se trouve dans la littérature germanique avec l'œuvre de Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*[459], publiée en 1855. En effet, le héros, Henri Lee, surnommé « Henri le Vert » à cause de son habit vert, vit dans ses rêves. Très vite, les expériences de la vie vont lui démontrer qu'il est incapable de donner forme aux rêves qu'il porte en lui. Peintre raté, il rencontre deux jeunes femmes, Judith, qui incarne la « réalité », naturelle et sensuelle, et Anna, un être éthéré vers laquelle va aller sa préférence et qui finit par mourir. Enfin, il meurt à son tour après s'être rendu compte que son imagination irresponsable lui a fait négliger la réalité et l'a fait échouer dans son existence.

Tel Henri le Vert, les artistes fin-de-siècle, tentent d'échapper à leur vie, mais il s'agit là d'une évasion aussi illusoire qu'éphémère qui rend le retour à la réalité encore plus amer. Déjà chez Keats, on pouvait percevoir une mélancolie accompagnée d'angoisse, toutes deux nées de la connaissance de l'éphémère : « la connaissance est douleur »[460] écrivait-il en effet. Pour ses descendants, la réalité est la même, et la lucidité, tel un ver qui ronge un fruit trop mûr, vient toujours corrompre le mensonge, quelle que soit sa forme. Ainsi, non seulement l'artiste ne s'évade qu'un instant de la vie pour mieux y retourner ensuite, sorte de Cendrillon se métamorphosant en princesse pour revenir à ses tâches vulgaires en haillons à minuit sonnant, mais encore goûte-il durant ce court instant à un rêve avarié, gâté par sa trop grande clairvoyance quant à la fragilité de ce rêve fugitif.

C'est donc avec lucidité que les conteurs de la fin du XIXème siècle en Europe entreprennent leur voyage au cœur du merveilleux. Désabusés, ils n'hésitent pas à mettre en lumière ses failles, premier acte de perversion, quitte à le mettre en danger en le discréditant à outrance. En outre, ces failles se rattachent toujours à une seule et même idée : l'impuissance du merveilleux . Cette dernière s'illustre dans une critique acerbe du style des contes de fées, puis se concrétise par la fragilité du genre livré

[459] G. Keller, *Der grüne Heinrich*, Ditzingen, Reclam, 2003.

[460] J. Keats dans une lettre du 3 mai 1818 à J.H. Reynolds, citée et commentée par A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit.*, p. 9 : « Sans avoir rien demandé aux plaisirs vulgaires, Keats a senti peser sur lui la lassitude qui naît de la satiété. La tristesse qui plane sur les œuvres de la fin a sa source première dans cette impuissance de l'être à sortir de lui-même. Mais elle naît aussi d'un sentiment plus pressant, plus douloureux. La beauté elle-même est fugitive, éphémère. A l'heure où l'artiste croit toucher au but, où il s'enfonce avec délices dans la contemplation des formes parfaites, un lucide instinct lui rappelle qu'elles sont périssables. »

aux assauts du réel, et enfin par l'agonie des fées elles-mêmes, qui, la plupart du temps, ne brillent que par leur inutilité.

I. La critique d'un style.

Le merveilleux est nécessaire, plus, il est indispensable pour la génération fin-de-siècle. Mais, on l'a vu, le conteur est lucide quant aux possibilités d'évasion restreintes que lui offre le genre. Cette lucidité se mêlant d'amertume, elle amène l'auteur à se laisser aller à des reproches.

I.1. Le laconisme des récits traditionnels.

Le premier reproche adressé à Perrault et à ses confrères est qu'ils n'ont pas défini précisément les frontières du monde merveilleux qu'ils ont retranscrit. Ainsi, peu de lieux imaginaires abritent les fées, qui elles-mêmes se résument bien souvent à un type, à une entité plus ou moins vague ; par ailleurs, peu d'entre elles ont un patronyme. C'est que, comme le note Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de Fées*, « les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis. (...) Le conte de fées simplifie toutes les situations. Ses personnages sont nettement dessinés ; et les détails, à moins qu'ils ne soient très importants, sont laissés de côté. Tous les personnages correspondent à un type ; ils n'ont rien d'unique »[461]. De fait, du personnage féerique qui changea les haillons de Cendrillon, on ne saura rien sinon qu'il s'agissait de la marraine de la jeune fille, *quid* de la fée qui permit à Peau d'Âne de s'enfuir en toute discrétion du château de son père qui nourrissait le dessein de l'épouser. De même, dans le conte intitulé *Les Fées*, où l'on pourrait légitimement s'attendre à une description de celles-ci, rien n'est dit, tout est à deviner, ou à inventer.

[461] B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées, op.cit.*, p. 23.

Or, cette imprécision propre au conte de fées traditionnel, ne sied guère aux conteurs fin-de-siècle. Pour ces démiurges en quête d'un monde autre, le détail a son importance et ce flou, voulu par l'auteur, devient à leurs yeux, un oubli, voire une erreur : « Perrault, sans doute, fut mal renseigné »[462], suppose Paul Arène, dans son recueil *Les Ogresses*. De même, en 1865, Léo Lespès publie les *Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm*[463]. Cet étonnant recueil regroupe les contes de Perrault complétés par les suites de Lespès / Trimm. Le conteur s'y demande ce qu'aucun conte ne nous révèle : que se passe-t-il après ? Peu satisfait du traditionnel « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants», Lespès imagine la vie de couple d'un prince et d'une princesse ayant dormi cent ans, ayant par là même cent années d'histoire et de progrès à découvrir, cent ans de retard[464]! Ou encore, il s'interroge sur le devenir de la sœur de la princesse Rose dans *Riquet à la Houppe*[465] et dont Perrault ne dit mot à la fin du conte. En d'autres termes, le conteur prend pour matrice de ses récits les oublis, qu'ils soient volontaires ou fortuits, bref les non-dits, des récits fondateurs.

Catulle Mendès va, quant à lui, jouer sur l'imprécision en radicalisant l'incertitude. Ainsi, dans *La Belle du monde,* récit qui raconte l'histoire d'Amarante, une princesse médiévale digne de la tradition de l'amour courtois où les jeunes chevaliers doivent accomplir des exploits pour mériter l'attention de leur Dame, qui demande à un de ses prétendants d'aller quérir un oiseau merveilleux en échange de quoi il aura le droit de baiser le bout de l'ongle de son petit doigt. Dans ce conte, donc, on peut lire « en ce temps là, en ce pays (...) »[466]. Le conteur simule la précision en utilisant des démonstratifs qui n'apportent aucune information concrète. Dans *La Belle au bois rêvant*, pour le même résultat il abuse au contraire d'articles indéfinis: « j'ai connu jadis, dans une chaumine, au bord d'un champ, une très vieille femme (...) »[467]. De même dans *Isoline-Isolin*, où l'on découvre cette princesse vouée à se transformer en homme lors de sa nuit de noces à la suite du sort jeté par une mauvaise fée, le narrateur nous conte qu'« il arriva une fois que deux fées se

[462] P. Arène, *Les Ogresses,* Paris, Charpentier, 1891, p. 9.
[463] Léo Lespès, *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm, op.cit.*
[464] *La Belle au bois veillant, ibid.*, p. 25.
[465] *Mademoiselle intelligente, ibid.*, p. 48.
[466] C. Mendès, *La Belle du monde, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 34.
[467] *La Belle au bois rêvant, ibid.*, p. 53.

rencontrèrent sur la lisière d'une forêt »[468]. Il utilise dans une même phrase le passé simple, temps utilisé pour relater un événement précis dans le passé, avec « une fois », terme très imprécis. Il est même possible d'imaginer que cette formule « il arriva une fois » soit la parodie de l'habituel « il était une fois ». Enfin, dans un autre recueil, intitulé, *Les petites fées en l'air*, Mendès continue de parodier ce temps et ce lieu incertains :

> C'était au printemps, ou en été, ou en automne, ou en hiver ; le matin, ou l'après-midi, ou le soir, ou la nuit ; dans les champs, ou dans les bois, ou dans un boudoir, ou dans un coupé, boudoir à deux roues (...)[469]

Paul Arène se joue lui aussi de cette particularité des contes dans *Les Ogresses*, où *Le petit porteur d'huîtres* débute sur cette phrase mêlant l'approximation du terme « jadis », à une indication temporelle bien déterminée : « Au temps jadis- il y a bien dix ans de cela »[470].

Par ailleurs, si Mendès abuse d'un chronotope flou à outrance pour railler le conte de fées traditionnel, Rémy de Gourmont va quant à lui, l'utiliser pour permettre au rêve de prendre le pas sur la réalité dans son conte *Le Château singulier*[471]. En effet, on y découvre les aventures de Vitalis qui, après une longue correspondance avec la princesse Elade, vient la rencontrer dans son château. Celle-ci, par quelque enchantement, n'est ni homme, ni femme, sorte de statue asexuée. Cette découverte effraie le jeune homme qui pourtant ne semblait désirer que son âme puisque la relation épistolaire qu'il entretenait avec elle jusque là le comblait amplement et qu'il n'était venu rencontrer Elade que sur son expresse demande. Quoi qu'il en soit, Vitalis s'enfuit. Sur son chemin, il rencontre une bergère qu'il séduit aisément. Après l'euphorie de jouir de choses « naturelles », il réalise qu'il vient de tuer ses songes, et s'ancre alors dans une réalité des plus triviales. Puis le récit revient sur Elade qui reçoit Psallus, un autre prétendant. Ce dernier ne fuit pas, il l'aime telle qu'elle est et

---

[468] *Isoline-Isolin, ibid.*, p. 68.
[469] C. Mendès, *L'Obstiné Louangeur, in Les petites fées en l'air, op.cit.*, p. 135
[470] P. Arène, *Le Petit Porteur d'huîtres, in Les Ogresses, op.cit.*, 1891, p. 37.
[471] R. de Gourmont, *Le Château singulier, in Le Pèlerin du silence*, Paris, Mercure de France, 1895.

l'encourage à s'aimer elle-même. Par ce fait, l'enchantement cesse, et la statue devient femme. Le couple quitte le château, heureux de cette liberté. Au hasard de leurs promenades, ils pénètrent dans un village repoussant ; dans la dernière demeure, Elade reconnaît Vitalis aux côtés d'une femme qui allaite, spectacle naturel mais grossier à ses yeux.

La morale de ce conte n'est autre que le mot d'ordre de la philosophie de Schopenhauer et pilier de l'idéalisme, à savoir que la réalité n'est autre que celle que l'on crée soi-même[472]. Trop de précision pouvant se rapprocher du réalisme, Rémy de Gourmont profite de la « nébuleuse » du conte de fées pour anéantir le réel, ainsi le texte débute sur un paragraphe fidèle à la tradition perraltienne, puisque la description des lieux ne permet pas de situer précisément l'action :

> Après que l'on avait longtemps voyagé sur le dos maigre d'un aride plateau, où les blés étaient nains, on descendait, par une pente insensible, vers de l'herbe et même des arbres. Une petite rivière, à peine plus grosse qu'un ruisseau, causait ce changement de climat, dont se réjouissaient intimement les rares pèlerins égarés jusqu'en ce pays lointain.[473]

Pour le cadre de *La Femme sans ombre*, Hugo von Hofmannsthal fait également le choix du conte pour laisser le rêve prendre les rênes du récit, comme le constate Jean-Yves Masson :

> Du point de vue de Hofmannsthal, (...) le choix du conte ne relevait précisément pas du désir de maîtriser parfaitement des créatures imaginaires, mais au contraire de laisser se déployer sur une scène intérieure, abstraite, un récit aussi proche que possible du récit de rêve, pour opérer une libération intérieure et découvrir, autant que possible, une justification à son existence même.[474]

Le conte, *La Femme sans ombre*, a d'abord vu le jour sous la forme d'un livret d'opéra en trois actes écrit par Hofmannsthal pour Richard Strauss. Dans le même temps, l'auteur imagina un récit merveilleux, à la fois conte populaire, littéraire et métaphysique, que J.Y. Masson considère comme un « conte

---

[472] A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op.cit. Nous ne revenons pas sur l'influence de Schopenhauer en France à la fin du XIXème siècle, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans l'introduction de cette étude, *supra* p. 9.
[473] R. de Gourmont, *Le Château singulier, op.cit.*, p. 111.
[474] J.Y. Masson, Postface à *La Femme sans ombre*, de H. von Hofmannsthal, *op.cit.*, p. 145.

d'artiste ».[475] L'histoire place en parallèle deux couples, l'un, mortel, est composé de Barak, un teinturier dont le désir est d'avoir un enfant, et de sa femme qui se refuse à le lui donner. L'autre couple unit une jeune impératrice, fille du Prince des Esprits et un mortel ; la jeune femme présente la particularité de ne pas avoir d'ombre. Hélas, si elle ne réussit pas à en obtenir une dans un temps limité, son père la condamne à quitter son époux humain qui sera alors métamorphosé en pierre, pour revenir au royaume paternel à tout jamais. Conseillée par sa nourrice, la femme sans ombre se rend au pays des mortels et pousse la femme du teinturier à lui donner son ombre. Mais touchée par la détresse de Barak, elle renonce à priver son épouse de cette partie sombre qui symbolise l'appartenance au monde terrestre et par là même, la fécondité. En effet, priver la femme de Barak de son ombre reviendrait à la rendre irrémédiablement stérile. Cette aventure permet à la jeune femme de comprendre l'importance de la maternité qu'elle a failli perdre et donne un enfant à son mari ; l'impératrice quant à elle, se voit offrir par son père la possibilité d'enfanter en récompense de sa pitié et ce dernier délivre enfin son époux d'un noir destin.

Texte parfois hermétique, où chaque personnage renferme une symbolique forte, *La Femme sans ombre* profite des caractéristiques stylistiques du conte de fées traditionnel. En effet, les personnages sont plus des types que des caractères complexes : la nourrice, à l'image des marraines de Cendrillon et de Peau d'Âne, n'est pas prénommée et à peine décrite, sa fonction est de conseiller et d'aider par quelque pouvoir magique sa maîtresse. Les lieux sont également très mystérieux, et leur description se résume au strict minimum. On apprend, par exemple, que la jeune impératrice séjourne sur « la plus haute terrasse du Palais Bleu » de son père, « empereur des îles du sud-est » [476]. Le conteur fait référence à des lieux supposés connus en utilisant un article défini, « du », et une indication géographique, « sud-est », qui n'a de sens que si elle est donnée par rapport à un endroit précis. Puis, l'histoire amène la nourrice et sa protégée chez le teinturier Barak et son épouse, et pour s'y rendre « elles se laissent glisser à travers les airs »[477], tout simplement. Hofmannsthal emprunte également aux contes populaires la possibilité de « poser des problèmes existentiels »[478], ici la fécondité, sans s'encombrer de détails qui ne feraient que réduire le travail de l'imagination. Enfin, l'issue est heureuse et le texte

---

[475] *Ibid.*, p. 145.
[476] H. von Hofmannsthal, *La Femme sans ombre, op.cit.*, p. 7.
[477] *Ibid.*, p. 23.
[478] B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées, op.cit.*, p. 23.

pourrait s'achever sur le traditionnel, « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », puisque Barak et son épouse fondent une famille et que l'impératrice et son époux sont enfin réunis grâce à la maternité de la jeune femme : « Hofmannsthal a pris au sérieux cette morale naïve des contes, conclut J.Y. Masson, qu'il nous épargne quant à la forme mais non sur le fond. Et même si d'autres enjeux interviennent, il s'agit avant tout de permettre au principe masculin et au principe féminin de s'accorder pour se fondre l'un dans l'autre et s'accomplir dans la procréation. »[479]

Cependant, de nombreux auteurs ont préféré, au contraire, prendre le contre-pied des contes traditionnels, et à l'inverse du halo nébuleux qui entourait les contes, ils ont donné de nombreux détails quant aux lieux, imaginaires ou non, aux personnages féeriques, aux rois et aux princesses. Cette aptitude et ce goût de créer un imaginaire se retrouvent par exemple chez Jean Lorrain, notamment dans *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*[480], où il ne laisse pas de décrire avec force renseignements les décors et personnages de ses créations. Ainsi la description des personnages donne à voir plus qu'à imaginer :

C'était une austère et froide enfant de rois : seize ans à peine, des yeux gris d'aigle sous de hautains sourcils, et si blanche qu'on eût dit ses mains de cire et ses tempes de perles. On l'appelait Audovère. (...) Une longue robe de laine blanche à l'ourlet brodé de larges trèfles d'or traînait sur ses pas, et un cercle d'argent ciselé assujettissait sur ses tempes un léger voile de gaze bleue où s'atténuait la nuance de ses cheveux. Audovère était blonde comme le pollen des lys et le vermeil un peu pâli des vieux vases d'autel.[481]

Ou encore :

Elles avaient nom Tharsil, Argine et Blismode. Bien que toutes trois de mères différentes, elles se ressemblaient et se rappelaient l'une l'autre par l'étroitesse longue de leurs pieds, le délié presque inquiétant de leurs doigts et la transparence nacrée de leur peau, une peau comme infiltrée de pâle azur par le bleu de leurs veines : caractères propres à la race des vieux rois Wikings, anciens païens aujourd'hui baptisés, dont elles étaient, épanouies, les dernières fleurs.

---

[479] J. Y. Masson, postface à *La Femme sans ombre, op.cit.*, p. 141.
[480] J. Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*
[481] *La Princesse aux lys rouges, ibid.*, pp. 35, 36.

Mais Tharsile se distinguait par de longs yeux bleus presque noirs et de lourdes tresses brunes toujours ointes d'essences et son amour immodéré des parfums ; Argine, au contraire, avait l'œil gris et perçant d'un aigle sous de fins sourcils, comme tracés au pinceau ; ses cheveux d'un blond si pâle, qu'on l'eût crue coiffée d'une vieille orfèvrerie dédorée, étincelaient toujours de rubis et d'escarboucles ; elle marchait comme ployée sous le poids d'étranges et barbares joyaux, c'était là son caprice ; tandis que la dernière, Blismode, châtaine rousse aux larges prunelles violettes emperlées de rosée sous de battantes paupières aux longs cils, ne se plaisait qu'aux fleurs et parmi les cygnes au cou cerclé d'or des vieux parcs. [482]

De même, les lieux sont décrits avec tant de précision que José Santos, dans son étude sur *L'Art du récit court chez Jean Lorrain,* consacre un chapitre aux liens étroits qu'entretiennent les contes de Lorrain avec la peinture. En effet, dans « *Ars Scripti, Ars Pictura* », il constate que « si nous prenons facilement un tableau pour un récit, il arrive à Lorrain de pratiquer l'inverse, en donnant au récit les qualités d'un tableau »[483]. « Aussi, poursuit-il, est-il bon de lire- et de voir- ces écrits comme de beaux objets d'art »[484]. Mais pénétrons plutôt dans ces lieux décrits par le conteur, comme ici, où le lecteur-spectateur découvre le palais du roi épris de la *Princesse des chemins*:

Dans la plus belle salle de son palais le Roi a conduit par la main la mendiante. Là, entre les hautes colonnes d'onyx et de porphyre, dont le poli s'enfonce et grandit dédoublé dans le luisant des dalles, il l'a fait monter sur l'estrade du trône qu'entoure une galerie d'or, une galerie telle la grille ajourée d'un chœur de cathédrale, et doucement, avec des yeux de prière, avec des gestes de pitié attendrie il l'y a fait asseoir.[485]

Découvrons aussi ce décor, qui accueille le récit de *La princesse au sabbat :*

La princesse Islée n'aimait que les miroirs et les fleurs. Ce n'étaient, dans tout le palais, que reflets de corolles et de pétales ; de larges nénuphars baignaient, jour et nuit, dans l'eau de grands vases d'albâtre et c'était, dans les hauts vestibules ornementés de marbre et de bronze vert, une éternelle veillée de calices et de feuilles rigides d'une humide pâleur.[486]

---

[482] *Légende des trois princesses, ibid.*, pp. 137, 138.
[483] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op.cit.*, p. 189.
[484] *Ibid.*, p. 200.
[485] J. Lorrain, *La Princesse des chemins, in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*, p. 43.
[486] *La Princesse au sabbat, ibid.*, p. 51.

Enfin, aventurons-nous au cœur de cette caverne où la Princesse Illys perd son âme pour connaître le secret de la jeunesse éternelle :

Dans la caverne, toute de fissures et d'excavations bleuâtres, c'étaient, ébauchées dans du vague, des choses terrifiantes et sans noms : des formes accroupies en rond autour d'une chaudière, des rougeoiements de braise, des rampements de monstres, des pestilences et des vapeurs. Des chapiteaux de colonnes et des figures sculptées apparaissaient, çà et là, dans le schiste des voûtes, car l'antre était une ancienne crypte. Il avait jadis abrité des momies royales. C'était moins un antre qu'un sépulcre et un effroi millénaire emplissait ces longues enfilades de galeries souterraines où flottaient encore des mânes de Pharaons.[487]

Oscar Wilde participe également de cette démarche dans les récits qui forment le recueil *Une Maison de grenades*[488], en habillant l'intrigue de descriptions « larges et bouffantes », à l'image de la tenue de l'infante d'Espagne, l'une des héroïnes de ses contes :

Sa robe était de satin gris, la jupe et ses larges manches bouffantes pesamment brodées d'argent, et le rigide corset constellé de rangs de perles fines. Deux minuscules pantoufles ornées de gros pompons roses se montraient sous sa robe lorsqu'elle marchait. Son grand éventail de gaze était rose et perle, et dans ses cheveux, qui formaient comme une roide auréole d'or fané autour de son petit visage pâle, elle portait une magnifique rose blanche.[489]

L'Anniversaire de l'infante, rapporte la journée organisée pour célébrer les douze ans de la fille du roi d'Espagne. Celle-ci obtient de son père de pouvoir s'amuser avec les invités de son choix. C'est vers le bouffon de la cour, un nain difforme et hideux, que se dirige son choix. Ce dernier, épris de la princesse se réjouit de cet honneur et se satisfait des rires aux éclats de la petite fille. Soudain, il aperçoit son reflet dans un miroir, il réalise alors que si l'infante rie, c'est tout simplement par moquerie. Déçu et honteux de son apparence, le bouffon meurt de chagrin. On explique alors à la princesse que son affreux petit nain ne dansera plus pour elle car il a eu le cœur brisé. Cette dernière fronce alors les sourcils et ordonne

[487] *La Princesse aux miroirs, ibid.*, p. 73.
[488] O. Wilde, *A House of Pomegranates*, Londres, Osgood, McIlvaine & co, 1891.
[489] O. Wilde, *L'Anniversaire de l'Infante, in Une Maison de Grenades*, texte traduit en français par F. Dupuigrenet Desroussilles, *op.cit.*, p. 278.

au chambellan : « à l'avenir, veillez à ce que mes compagnons de jeu n'aient pas de cœur ».[490]

Avec ce thème de la laideur face à la beauté cruelle, Oscar Wilde avait tout loisir de s'adonner à des descriptions détaillées. Pour François Dupuigrenet Desroussilles, qui a traduit et commenté ce texte pour la collection « La Pléiade », ce récit est « le premier texte où la luxuriance de l'ornement rappelle l'admiration de Wilde pour Théophile Gautier et Gustave Flaubert ». Il nous apprend, en outre, que l'auteur appelait ce conte, qui constituait pour lui son meilleur récit du point de vue du style, « étude en argent et noir ». Par ailleurs, l'art pictural adapté au récit constaté chez Lorrain se remarque également chez Wilde qui décrit la cour du roi d'Espagne en s'inspirant directement des tableaux de Velázquez. [491]

Ainsi, le conteur décadent est un démiurge souvent enclin à la saturation sémantique et, face aux vides laissés par ses prédécesseurs, il ne peut que réagir. S'ensuit donc, une multitude de descriptions riches tant en densité qu'en quantité et en vocabulaire.

I.2. Un langage trop fade.

Pour habiller le conte de fées à la mode fin-de-siècle, le conteur décadent va le parer d'une multitude de termes rares. Ainsi, dans *Les Oiseaux bleus*[492], le récit des aventures d'Amarante, qui désire un oiseau merveilleux, ressemble à un catalogue des oiseaux rares recensés ou imaginés par Mendès :

> Tout de suite, quoiqu'elle eût, en vingt volières, des huppes, des apus, des cardulines, des améthystes, des orvets, des perruches, et des passerines fauves et roses, et des roitelets couleur de feu, et des aviranos et des rossignolettes, elle eut envie de l'oiseau inconnu.[493]

---

[490] *Ibid.*, p. 295.
[491] F. Dupuigrenet Desroussilles, notice pour *L'Anniversaire de l'infante, ibid.*, p. 1646.
[492] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus, op.cit.*
[493] *La Belle du Monde, ibid.*, p. 36.

Cette érudition de la langue amène A.J. Farmer à voir dans ces « étranges arabesques », « un art trop savant ».[494] C'est que ces textes n'étaient pas destinés au grand public, comme s'en explique Oscar Wilde dans une lettre adressée au directeur de la *Pall Mall Gazette*, revue qui avait peu avant publié un compte rendu peu élogieux de *La Maison de grenades* :

> L'auteur de ce compte rendu fait à propos de mon livre une réflexion que je vous prie de me laisser corriger sur-le-champ. Il commence par poser une question extrêmement sotte, à savoir si j'ai écrit ce livre dans le but de plaire aux enfants britanniques. Après avoir exprimé de graves doutes à ce sujet, sujet sur lequel je ne peux concevoir qu'une personne instruite éprouve le moindre doute, il imagine, avec l'apparence du plus grand sérieux, de faire du vocabulaire extrêmement limité dont dispose l'enfant britannique le modèle d'après lequel il faut juger la prose d'un artiste ![495]

Pour Wilde, ses contes visaient une élite capable de pouvoir en apprécier les subtilités. En effet, A.J. Farmer remarque que « *A House of Pomegranates*, offre une physionomie spéciale, déconcertante. Sur un fond fantastique qui rappelle extérieurement celui des contes de fées traditionnels, se brodent d'étranges arabesques sans rien d'ingénu ni d'enfantin. Dans une atmosphère de luxe à la fois raffiné et barbare se déroulent des drames de passion et de souffrance, joués par des acteurs qui sortent des pages d'Andersen et de Grimm »[496]. L'exemple de *L'Anniversaire de l'infante,* où est mise en scène une fascination morbide pour la laideur, elle-même soumise aux exigences d'une beauté cruelle annonciatrice de Salomé, est parlant[497]. Le langage participe de cette atmosphère toute particulière, et S. Bernard dans son étude sur le poème en prose, constate que le mouvement décadent a senti que « le langage poétique devait être différent du langage courant »[498]et qu'à la fin du XIXème siècle, « la prose, sous toutes ses formes, prétend à devenir susceptible de poésie »[499]. Dans ce sens, Gobineau associe nouvelle et poésie dans un conseil adressé aux conteurs :

---

[494] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 210.
[495] O. Wilde, *Œuvre, op.cit.*, p. 1644.
[496] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 210.
[497] Salomé est, en effet, une image très présente et très importante dans la littérature décadente, nous y reviendrons plus loin dans ce même chapitre II.2 : « L'intrusion de la femme au pays des fées ».
[498] S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 393.
[499] *Ibid.*, p. 512.

Dans une nouvelle, traitez la prose comme vous feriez pour des vers, car rien n'est trop bon ni trop soigné pour ce petit cadre où tout doit se voir de si près.[500]

En outre, on a vu toute la réflexion qui se construit autour du langage en cette fin de siècle, c'est pourquoi il se devra, comme l'ensemble du conte, d'être réfléchi, issu d'une recherche du raffinement le plus subtil. Le récit se verra ainsi protégé de « l'assaut du vulgaire »[501]. M. Ruppli remarque, en effet, qu'« on pourrait voyager sans fin, dans ces raffinements et autres déliquescences de la langue décadente. Suave, délicieuse, savante, rare, subtile... ». Cette langue décadente résulte, tout comme la rédaction de récits merveilleux, d'un désir de fuir le monde réel, comme le confirme Paul Bourget :

Il est un groupe d'artistes pour lesquels écrire est une façon de vivre, et rien de plus. Ceux-là n'ont d'autres buts que d'aviver avec leurs propres phrases la plaie intérieure de leur sensibilité (...), ils demandent aux mots et à la sorcellerie de l'art ce que les orientaux obtiennent par le haschisch, ce que l'anglais Quincey se procurait en appuyant sur ses lèvres sa fiole noire de laudanum.[502]

Toutefois, comme le rappelle S. Thorel Cailleteau, « les noces du décadent avec la langue sont des noces lubriques d'où naissent des monstres »[503]. Ainsi, plus que jamais, la lecture des contes de fées produits à la fin du XIXème siècle devra être méthodique et documentée pour être correctement appréhendée.

I.3. Une naïveté embarrassante.

Le troisième reproche adressé par les auteurs fin-de-siècle aux conteurs dont ils s'inspirent, porte sur la mièvrerie patentée qui habite les contes traditionnels. Par exemple, dans les récits fondateurs, le lecteur se heurte souvent, au hasard des

[500]Cité par R. Godenne, dans l'étude recueillie par B. Alluin, *La Nouvelle, définitions, transformations*, Lille, PU Lille, « UL3 », 1990, p. 105.
[501] P. Valéry, lettre à Pierre Louÿs du 22 juin 1890, cité par S.T. Cailleteau, *L'Epiphanie de l'oxymore*, *op.cit.*, p. 57.
[502] P. Bourget, introduction aux *Mémoranda* de Barbey d'Aurevilly, cité par J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 99.
[503] S. Thorel Cailleteau, « L'Epiphanie de l'oxymore », *op.cit.*, p. 58.

descriptions, à des métaphores, des comparaisons ou des hyperboles naïves. Par exemple, la Belle-au-bois-dormant suivant le don d'une de ses marraines, devait avoir de « l'esprit comme un ange »[504], le Petit Chaperon Rouge était quant à elle, « la plus jolie petite fille qu'on eût su voir ». De même, la belle-mère de Cendrillon était la femme la plus hautaine et « la plus fière qu'on eût jamais vue » alors que la mère de Cendrillon était « la meilleure personne au monde »[505].

Pour dénoncer une niaiserie jugée abusive, Catulle Mendès choisit de faire flirter le merveilleux avec l'absurde. En effet, dans le cas des *Oiseaux bleus,* il ne semble pas que ce soit forcer le texte, ni le paratexte, que d'y voir une sorte d'exposé, de manifeste des intentions de l'auteur.

Avant tout, il est nécessaire de préciser que ce recueil, paru en 1888, est une refonte d'un autre recueil de 1885 : *Les Contes du rouet*[506], et qu'il paraîtra en 1890 chez l'éditeur Flammarion dans la collection « Auteurs Célèbres » sous le titre d'*Isoline,* soit le titre du premier conte de cette nouvelle refonte. Jean de Palacio confirme que l'édition de 1888, qu'il s'agisse de sa construction ou de son titre est issue du désir de l'auteur. L'intérêt d'une refonte des *Contes du rouet* et plus précisément de l'attribution d'un nouveau titre est remarquable, en effet, plus de précision générique dans ce nouvel intitulé, mais la transtextualité renseigne immédiatement le lecteur : *Les Oiseaux bleus* renvoient à un conte qui appartient au domaine populaire, *L'Oiseau bleu* de Mme D'Aulnoy. Le pluriel ne suffit pas à masquer l'emprunt au conte de fées, et ce n'est pas là son rôle : C. Mendès affiche d'emblée ses intentions, et voilà le lecteur plongé *in medias res* dans le domaine de la perversion d'un texte fondateur, une perversion qui naît de ce pluriel annonciateur d'avatars, de réécritures, voire de réactualisations. C'est de manière plus ou moins flagrante que les titres des récits dévoilent les critiques en matière de style. L'indice le plus subtil, le plus discret réside dans des formulations telles *La bonne trouvaille*, *La Bonne récompense*, *La Belle du monde*, qui jouent sur la fonction « connotative »[507] du titre. Il faut y voir non pas une volonté d'imitation des textes

---

[504] Ch. Perrault, *Contes*, *op.cit.*, p. 40.
[505] *Ibid.*, p. 35.
[506] On peut supposer que ce titre provient du conte *La Belle au bois rêvant*. En effet, le narrateur nous rapporte un récit qu'il tient d'un vieux rouet magique.
[507] Sur les fonctions du titre, voir G.Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points », 1987, pp. 59-106. Nous reviendrons sur le rôle du titre dans le conte de fées fin-de-siècle dans la troisième partie de cette étude.

fondateurs, mais une sorte de pastiche du style hyperbolique qui leur est inhérent. Ainsi, une des réactions à ces hyperboles et ces superlatifs incessants est contenue dans les titres qui caricaturent une telle pratique. Dans le corps des textes, cette réaction se traduit par des comparaisons quasi-oxymoriques, ainsi peut-on voir « un éléphant léger comme une antilope »[508] ; ou encore par des métaphores qui frôlent la caricature: « un jeune homme beau comme une aurore de printemps »[509].

Albert Mockel dans ses *Contes pour les enfants d'hier*, pousse lui aussi cette pratique à l'excès pour mieux la railler dans le récit de *Foliane et Mélivaine*[510]. En effet, le roi y est à la recherche d'une nourrice pour son fils. Tout comme dans les textes populaires, où les hyperboles et les métaphores sont utilisées pour définir le type du personnage : le héros, beau et vaillant, la princesse, jeune et fragile, ou encore la marâtre laide et vieille, elles remplissent ici parfaitement ce rôle et le narrateur dresse le type de son personnage à la façon des conteurs traditionnels, mais non sans ironie, comme on peut en juger :

> Il fallut désigner presque au hasard celle qu'on prendrait parmi ce plantureux bétail : ce fut une personne bien membrée, bonne laitière à souhait et très raisonnablement stupide.[511]

Le rôle d'une nourrice étant principalement d'allaiter, Mockel décide de la comparer à une vache laitière pour la résumer à une fonction, et railler le mode hyperbolique sur lequel fonctionne la description dans les contes de fées.

Par ailleurs, des conteurs comme Perrault font souvent l'économie de certaines explications d'évènements mystérieux et se rallient derrière la « nébuleuse » du merveilleux. Ainsi, si la clé de Barbe Bleue se tachait de sang, c'est tout simplement « qu'elle était fée »[512]. De même, point d'explication sur ce chat botté qui présente plus d'esprit que son maître, ou sur la provenance des bottes de sept lieues dérobées à l'ogre par le Petit Poucet, qui elles aussi « étaient fées »[513].

---

[508] C. Mendès, *La Belle du monde, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 44.
[509] *La Bonne trouvaille, ibid.*, p. 45.
[510] A. Mockel, *Foliane et Mélivaine, in Contes pour les enfants d'hier, op.cit.*, p. 47.
[511] *Ibid.*, p. 52.
[512] Ch. Perrault, *Contes, op.cit.*, p. 19.
[513] *Ibid.*, p. 52.

Certes, le merveilleux se prête à ces mystères, mais les contes populaires semblent souvent tomber ainsi dans la facilité. On retrouve cette habitude dans les contes fin-de-siècle, mais là encore l'ironie n'est pas innocente. Ainsi, Mendès choisit d'exploiter cette facilité et mêle à l'absurde cette capacité qu'a le merveilleux de légitimer les évènements les plus incroyables :

Un matin qu'il se promenait, en été, sous la neige, - car, dans ce pays là, il neige en plein été sous le tiède soleil, et les flocons, blancheur sans froideur, s'accrochent aux arbrisseaux en jasmins et en lys (...)[514].

De même, dans *Les Trois Semeurs*, c'est au tour des métamorphoses qui permettent aux conteurs de se sortir facilement d'un récit qui s'essouffle, de voir leur procès s'instruire dans *Les Oiseaux bleus* : « mais qui donc assumerait la tâche, s'interroge ironiquement le narrateur, d'écrire des contes de fées s'il n'avait le droit de transformer, au cours de ses récits, les plus hideuses personnes en jeunes dames éclatantes de beauté et de parure ? »[515]

Kenneth Grahame, dans *The Reluctant Dragon*, plaisante également sur ces évènements aux explications improbables dans les contes de fées et dont les conteurs s'acquittent d'une habile pirouette. Il s'agit de l'histoire d'un berger dont le fils est féru de lecture et principalement de contes de fées. Un jour, il descend des collines qui entourent sa demeure, très effrayé, et raconte à sa famille qu'il y a vu un dragon caché dans une grotte. Or, le fils n'est aucunement étonné de cette nouvelle et se dit au courant, il propose en outre à ses parents d'aller déjeuner avec le dragon dès le lendemain. La mère approuve l'idée, car savoir la pauvre bête seule dans une grotte lui fait de la peine ! En outre, la scène est comique car le manque de surprise, d'étonnement dont fait preuve la famille du berger est exagéré :

The boy, who had apparently been absorbed in his book during his father's recital, now closed the volume, yawned, clasped his hands behind his head, and said sleepily :

« It's all right, father. Don't you worry. It's only a dragon. »

(...)

[514] C. Mendès, *L'Ange boiteux*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 202.
[515] *Les Trois Semeurs*, *ibid.*, p 180.

« He's quite right, father », said the sensible mother. (...) « And to tell the truth, I'm not half happy in my own mind, thinking of that poor animal lying alone up there, without a bit o'hot supper or anyone to change the news with. »[516]

Dans les contes traditionnels, ces personnages que rien n'étonne ne sont pas rares, à l'image des héroïnes du conte *Neige Blanche et Rose Rouge*, rapporté par les frères Grimm, où deux sœurs qui vivent avec leur vieille mère dans une chaumine au fond des bois et qui par un soir d'hiver voient un ours gelé frapper à leur porte pour demander l'hospitalité. « Pauvre ours », s'écrie la vieille femme en l'invitant à venir s'asseoir près du feu, en se gardant bien de brûler sa fourrure. Une fois l'ours réchauffé, les deux « filles se mirent à jouer avec leur hôte un peu pataud. Elles le caressaient à rebrousse-poil, posaient leurs petits pieds sur son dos, lui donnaient des petits coups avec des verges et riaient lorsqu'il grognait. »[517].

Le merveilleux autorise ce genre de scène qui n'en reste pas moins étonnante et Kenneth Grahame a su, grâce à la parodie, mettre en avant pour mieux la railler, la naïveté des contes de fées populaires. En 1900, soit deux ans après la publication de *The Reluctant Dragon*, Edith Nesbit, publie *The Last of the Dragon*. On y retrouve, à l'instar du conte de Grahame, la perversion du rôle du dragon et la critique de la candeur des contes traditionnels. E. Nesbit rapporte l'histoire du dernier dragon qui, en fait de créature féroce, se présente aux héros sortant de sa grotte en se tortillant comme un petit chiot qui ne sait pas s'il va se faire gronder :

The dragon drew nearer and nearer- and now they could see that he was not breathing fire and smoke as they had expected- he came crawling slowly towards them wriggling a little puppy does when it wants to play and isn't quite sure whether you're not cross with it.[518]

---

[516] K. Grahame, *The Reluctant Dragon, in Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 333 : « Le garçon, qui avait apparemment été absorbé par son livre durant le récit de son père, ferma alors son ouvrage, bâilla, joignit les mains derrière sa tête, et dit d'une voix endormie :

-Tout va bien, papa. Ne t'inquiète pas. C'est seulement un dragon.

(...)

-Il a raison, papa, dit la mère émue. (...) Et, à dire vrai, je n'ai pas l'esprit tranquille de savoir ce pauvre animal couché tout seul là-bas, sans même quelque chose de chaud pour souper, ou quelqu'un pour échanger des nouvelles. »

[517] W. et J. Grimm, *Neige Blanche et Rose Rouge, in Contes*, traduction de M. Robert, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 366.

[518] E. Nesbit, *The Last of the Dragons, in Victorian Fairytales, op.cit.*, p. 357 : « Le dragon s'approchait de plus en plus, et désormais ils pouvaient voir qu'il ne crachait ni feu ni fumée comme ils s'y étaient attendus, il rampait très lentement devant eux se tortillant comme fait un petit chiot quand il veut jouer et qu'il n'est pas tout à fait certain que vous n'êtes pas en colère contre lui. »

Finalement, ce dragon sera adopté par la princesse qui l'a trouvé, elle l'apprivoisera très facilement et l'appellera Fido ! L'ironie permet ici de critiquer tous les contes où des créatures féroces, tel l'ours de *Neige Blanche et Rose Rouge*, ne montrent pas une once d'agressivité et, au contraire, se comportent comme des animaux de compagnie sans pour autant provoquer la surprise ou, comme l'on pourrait s'y attendre, la frayeur des autres personnages. Transformer un dragon en chiot revient à repousser cette pratique du conte dans les limites de la naïveté jusqu'à la faire tomber dans le ridicule. Mais ce n'est pas là, la seule critique à l'encontre des contes traditionnels.

I.4. L'enlisement dans des schémas trop rigides.

En effet, au début de son récit, E. Nesbit raconte qu'il a existé un temps où les dragons étaient aussi banals que les omnibus à moteur le sont en cette fin du XIXème siècle.[519] Cependant, comme il était de bon ton pour tout prince bien élevé de tuer un dragon pour sauver une princesse, le dragon devint au fil du temps une espèce en voie d'extinction, et il était maintenant difficile, déplore la narratrice, pour une princesse de trouver un dragon pour s'en faire sauver ! :

But as every well-brought-up prince was expected to kill a dragon, and rescue a princess, the dragons grew fewer and fewer till it was often quite hard for a princess to find a dragon to be rescued from. And at last there were no more dragons in Germany, or Spain, or Italy, or Russia.[520]

[519] *Ibid.*, p. 353 : « Of course you know that dragons were once as common as motor-omnibuses are now. » : Bien sûr, vous savez que les dragons étaient alors aussi courants que les autobus le sont aujourd'hui.

[520] *Ibid.*, p. 353 : « Mais comme on attendait de tout bon prince qu'il tuât un dragon, et qu'il sauvât une princesse, les dragons devinrent de moins en moins nombreux jusqu'à ce qu'il fut très difficile pour une princesse d'en trouver un pour en être délivrée. Et, finalement, il n'y eut plus de dragon en Allemagne, ni en Espagne, ni en Italie, ni en Russie. »

Toutefois, il en reste un spécimen en Angleterre, sur les terres de Cornouailles. Le roi qui administre ces terres a une fille qui va bientôt fêter ses seize ans. Elle sait pertinemment , les contes de fées racontés par ses nurses le lui ayant appris, qu'elle va avoir à se faire sauver des griffes du dragon par un prince qu'elle épousera ensuite, en remerciement du service rendu. Or, cette perspective ne l'enchante guère, elle demande alors à son père s'il peut en advenir autrement, mais la réponse du roi est édifiante et renferme en elle seule toute l'ironie du récit :

« All the princes I know are such very silly little boys », she told her father. « Why must I be rescued by a prince ? »

« It's always done, my dear. » said the King.[521]

C'est donc la tradition, et rien ne doit la changer, il lui rappelle que lui même a sauvé jadis sa mère d'un dragon, que c'est l'ordre des choses et que l'histoire doit se perpétuer ainsi. Edith Nesbit déplore la similitude qui existe dans les récits traditionnels et prône la nouveauté par le biais de cette jeune princesse qui souhaiterait aller affronter seule ce dernier dragon, et pourquoi pas sauver un prince de ses griffes et l'épouser ensuite.

Anne Isabella Ritchie avait déjà attaqué les schémas du conte de fées traditionnel en 1868, les trouvant à son goût trop prévisibles. Ainsi, dans *Cinderella*, où le conte *Cendrillon* est transposé à la fin du XIXème siècle dans la bourgeoisie victorienne, on peut lire en guise d'ouverture du récit, la description de situations idylliques qui, précise le narrateur, n'arrivent pas que dans les contes de fées. Mais une fois le masque de l'ironie soulevé, le lecteur prend connaissance d'une sorte de plaidoyer qui va à l'encontre des éléments qui constituent le monde parfait des contes de fées :

It is, happily, not only in fairy tales that things sometimes fall out as one could wish, that anxieties are allayed, mistakes explained away, friends reconcilied ; that people inherit large fortunes, or are found out in their nefarious schemes ; that long-lost children are discovered disguised in soot,

[521] *Ibid.*, p. 353 : « -Tous les princes que je connais sont autant de petits garçons stupides, dit-elle à son père.
- Pourquoi dois-je être sauvée par un prince ?
- Il en a toujours été ainsi, ma chère. », dit le Roi.

that vessels come safely sailing into port after the storm ; and that young folks who have been faithful to one another are married off at last.[522]

Ainsi, certains auteurs parodient les procédés présents dans les contes traditionnels, ils les utilisent à outrance, ou au contraire en prennent le contre-pied, pour montrer les failles du merveilleux fondateur. Le conte de fées est utilisé contre lui-même, pour critiquer ses propres bases, phénomène qui sera, en outre, développé plus loin dans cette étude. Ces jeux de style, qui sont bien souvent de l'ordre de la moquerie, impliquent la complicité entre lecteur et auteur. Cette relation nécessite de ce fait un lectorat capable de déceler les subtilités disséminées par l'auteur et place le texte dans une logique de perversion. Mais d'autres constats se font au fil des textes, constats plus amers puisque accablant le merveilleux et le considérant comme inutile.

[522] A. I. Ritchie, *Cinderella, in Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 103. « Ce n'est pas, heureusement, uniquement dans les contes de fées que les choses se déroulent parfois comme on les a souhaitées, que les angoisses sont calmées, les malentendus expliqués et dissipés, les amis réconciliés ; que les gens héritent de fortunes ou sont démasqués dans leurs néfastes complots ; que les enfants perdus sont redécouverts dans la suie, que les bateaux reviennent au port sains et saufs après la tempête ; et que les jeunes gens qui ont été loyaux l'un envers l'autre, soient finalement mariés. »

II. Les assauts du réel.

Dans les contes de fées traditionnels, le merveilleux était le ressort du récit : soit il amenait l'action en imposant un défi, une quête au héros, soit il venait aider ce dernier. Le conte de fées se sert de la magie, remarque en effet J.R.R. Tolkien dans son étude sur ce qu'il nomme la *Faërie*[523], et par sa nature même on peut la retrouver à toutes les étapes du récits, comme le démontre Pierre-Maxime Schuhl :

> C'est en effet un caractère essentiel du merveilleux que l'ambivalence, ou, si l'on préfère, la bipolarité : car il est le domaine des enchantements, des charmes, des ravissements, avec le sens aimable, plaisant et agréable qu'ont pris ces mots ; mais il est aussi celui des épouvantements ou du moins, à la limite, celui du frémissement, du frisson – ou pour employer des termes étrangers difficiles à traduire : du « thrilling », du « schauderhaft » - ils désignent des impressions du même ordre.[524]

Le merveilleux apparaît donc comme un élément constitutif et indissociable du conte de fées, par exemple, dans le célèbre conte populaire transcrit par Jacob et Wilhelm Grimm, *Blanche Neige*[525], c'est grâce à lui que démarre l'action, puis c'est sur lui qu'elle rebondit, et enfin, c'est encore sur lui qu'elle s'achève. En effet, il est à l'origine de la naissance de l'héroïne, puisqu'elle naît de trois perles de sang perdues par sa mère, puis son destin s'assombrit lorsque le miroir magique de la reine dénonce d'abord sa beauté et l'endroit où elle se cache ensuite. La reine, pour accomplir son dessein, utilise ses connaissances en arts magiques et enfin, c'est comme par magie qu'après des années d'inconscience, Blanche-Neige vomit le morceau de pomme empoisonnée qui était à l'origine de sa léthargie et se réveille indemne. Le merveilleux est donc bien le ressort du récit, sans lui le conte n'a pas raison d'être. Omnipotent et omniprésent, il semble régner en maître absolu sur le royaume du conte de fées.

---

[523] J.R.R. Tolkien, *Faërie*, traduit par F. Ledoux, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1996, p. 18.
[524] P.M. Schuhl, *Le Merveilleux, la pensée et l'action*, *op.cit.*, p. 13.
[525] J.&W. Grimm, *Blanche-Neige*, *in Contes*, *op.cit.*

Cependant, en lisant les contes de fées fin-de-siècle, on se rend bien compte que ce merveilleux là appartient à un passé révolu, désormais il perd de sa puissance, menacé par le réel qui s'introduit outrageusement au pays des fées. Il est un roman fin-de-siècle, écrit par Catulle Mendès, l'un des conteurs des plus prolifiques de sa génération, qui exprime à merveille les agressions du réel contre le merveilleux, il s'agit du *Chercheur de tares*[526]. En effet, on découvre dans ce livre une lutte entre le mal et l'idéalisme qui se présente sous diverses formes, dont la plus fréquente est le conte de fées. Une fois n'est pas coutume, c'est au travers d'un roman que le conte de fées va être étudié.

Arsène Gravache raconte dans sept cahiers manuscrits sa longue descente aux enfers, ou plutôt sa longue descente dans la réalité. En effet, petit, ses parents l'ont surprotégé, lui dissimulant toutes les choses désagréables du monde, de la pauvreté ou de la laideur, jusqu'aux horreurs plus aiguës de la mort ou de la souffrance. Arsène ne vivait ainsi que dans la lumière, et ses parents travaillaient à lui cacher toute part d'ombre. Son enfance se déroule donc dans un univers paradisiaque et l'esprit du jeune garçon s'emplit d'idéal. Hélas, en grandissant, il est confronté à la réalité, une réalité insupportable car trop éloignée de sa conception du monde. Et dans ce nouvel univers qu'il découvre, c'est-à-dire dans la réalité, le noir l'emporte immanquablement, comme le constate Guy Ducrey dans son introduction au *Chercheur de tares* :

> Ce livre est noir – le plus noir sans doute de ceux qu'a produits le XIXème siècle finissant. Il est noir comme un gouffre sans fond, noir comme un monde d'où se retirerait peu à peu la face de Dieu, et l'amour rédempteur, et la consolation de la beauté, et l'espérance enfin.
>
> Ce livre noir relate l'aventure d'un être, d'une conscience plus encore, aux prises avec le noir : Arsène Gravache, le Chercheur de tares, en qui bouillonne la bile noire, et dont la quête désespérée d'une blancheur virginale et pure se trouve impitoyablement vouée à l'échec. Pour lui, l'attrait maléfique du noir est plus fort. Il y aspire sans relâche, s'y roule misérable et s'en laisse éclabousser jusqu'à la mort. Le noir, ici, n'est point stagnant : il agit, il rayonne comme le poison d'un diamant, galope comme un cancer et met sur les plus dures expériences humaines un liseré de deuil. Il

[526] C. Mendès, *Le Chercheur de tares*, *in Romans fin-de-siècle*, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999.

gagne tout, salit tout et vient tout miner de sa carie. Il est lumineux, délétère, implacable. Il est triomphant.[527]

Dans ce livre où l'idéal de Gravache est confronté à la noirceur du réel, c'est tout l'univers merveilleux, moral et rassurant, qui est rattrapé pour être fustigé. La description du personnage est éloquente, et, proche d'un naturalisme à outrance, elle représente admirablement les dommages du réel sur le merveilleux :

Quarante ou quarante-cinq ans, sinon cinquante, l'apparence d'âge plus vieille peut-être que l'âge réel, comme chez les gens rongés d'un cancer ou atteints d'ictéricie chronique, il était tout petit, non pas de nature, semblait-il, car il avait les bras étrangement longs, mais comme par ratatinement, et sa maigreur, très arquée au buste, était telle, en la redingote strictement boutonnée, que l'on devinait, vraiment, les creux entre les côtes du squelette à des cannelures obliques du drap très tendu. De courts cheveux, gris, ça, d'un gris de blanc sale, là, d'un gris roussâtre de fer rouillé, se crispaient plutôt qu'ils ne se frisaient, en mèches torses, sur un menu front toujours remué de petites rides ; et dans une peau terreuse, ocreuse, couleur de bile épandue et, par endroits, comme caillée en plaques de fiel plus opaques et plus livides, il avait, sous un nez rebroussé, qui humant, s'ouvrait extraordinairement, puis, après avoir humé, se restreignait très vite jusqu'à clore les narines, une bouche sans couleur, aux lèvres rentrantes, qu'on ne voyait presque pas, et le menton s'avançait en pointe de sabot de polichinelle. Presque toujours, il gardait les yeux baissés ; s'il levait ses paupières, on voyait deux petites plaies creuses, roses, aux orles de sanie, comme si on lui avait crevé les prunelles.[528]

Ainsi, le jeune homme à l'esprit empli d'idéaux devient une créature monstrueuse au contact du réel. Ce qui laisse présager, dans le cadre de cette étude, les pires perversions en ce qui concerne les contes de fées pénétrés par le réel. Mi-homme, mi-bête, d'une laideur presque inhumaine, Arsène Gravache incarne l'idéal métamorphosé en cauchemar. C'est en outre ce qu'il exprime lui-même, tout meurtri et désabusé qu'il est, en ces termes :

(...) l'auguste et fougueux idéal est un lion mangé de poux. (...) La belle Chimère a été violée par le Réel, comme une vierge par un ignoble amant gangrené d'un mal infâme ; et, gagnant le mal, elle a enfanté la vie ataviquement pourrissante.[529]

---

[527] G. Ducrey, introduction au *Chercheur de tares,* de C. Mendès, *in Romans fin-de-siècle, op.cit.*, p. 253.
[528] C. Mendès, *Le Chercheur de tares*, *ibid.*, p. 286.
[529] *Ibid.*, pp. 288-289.

Il semble donc que l'union du réel et de la chimère ne peut produire que des monstres, et si Arsène Gravache en est la preuve incarnée, ses sept cahiers contiennent l'idée que la littérature, et particulièrement le domaine du conte dont les occurrences y sont nombreuses, est un lieu où la chimère est bien souvent victime du réel Par conséquent, de nombreux récits, y compris ceux que l'on raconte aux enfants, comportent plus ou moins implicitement, une part de noirceur, d'immoralité et de corruption. En effet, bercé jadis par les contes de fées, le héros se rend compte une fois adulte que tous ces récits contiennent en germe les vices du réel :

> Dans mes réminiscences [des] contes, je trouve des détails, où ne s'attardait pas ma puérile intelligence, et qui, depuis que j'ai vécu, depuis que j'ai appris tant de choses hélas ! m'apparaissent comme des reflets de vie réelle (...).[530]

Puis, plusieurs personnages traditionnels transposés dans l'univers concret viennent prouver que le réel métamorphose le merveilleux, quand il ne le tue pas. Ainsi, Arsène Gravache, alors qu'il avait encore une apparence humaine, rencontre Myrrhine, « une petite princesse de conte de fées », dont il tombe amoureux. Mais voilà, le père de la jeune fille, Ernan Ferdoc, va mettre un frein à cet amour, et ce père violent ressemble étrangement à l'ogre des contes :

> Ernan Ferdoc, haut et large, géant obèse, marchait pesamment, (...) la face rouge d'un vieillard. Toute rouge. Les cheveux, comme une coiffe d'Astrakan, étaient tout noirs. La barbe, comme une gerbe de stalactite, était toute blanche. Mais le visage, au milieu, rouge, les lèvres ouvertes, rieur, faisait penser à une grosse plaie, contente.[531]

Cet étrange personnage possède, en outre, une énorme fortune entassée dans les caves de son château, fortune amassée selon Myrrhine lors de batailles contre les mauvaises fées et les géants. Encore une fois, le roman nous montre les méfaits du réel sur le merveilleux dans l'histoire de cette princesse de contes de fées qui croit sincèrement que son père a tué les méchantes fées. En effet, Arsène Gravache se met en tête de connaître la véritable source de la fortune de Ferdoc. Il le saoule et obtient de lui des aveux. L'homme faisait, en fait, commerce d'esclaves, et notamment de jeunes filles vendues pour leur virginité, d'ailleurs Myrrhine fut conçue avec une

---

[530] *Ibid.*, p. 297.
[531] *Ibid.*, p. 395.

jeune algérienne. L'ogre s'efface derrière un personnage encore plus répugnant et la petite princesse, devenue bâtarde, fruit d'une union forcée ne supporte pas cette réalité, elle tue son père et se donne ensuite la mort. C'est que le merveilleux est fragile et qu'il ne supporte pas les assauts du réel. *Le Chercheur de Tares*, l'exprime dans chacune de ses lignes jusqu'à la fin, lorsque Gravache va rendre visite à sa mère pour la dernière fois, et que celle-ci répond à ses appels par cette phrase : « Tourne la chevillette, la bobinette cherra ». Gravache croit alors entrer dans le « Salut par la petite porte ancienne et fleurie du conte »[532], mais il ne fait que progresser dans la noirceur du réel.

Ainsi, pour Gravache, Le conte, même sous des airs innocents et naïfs possède toujours en lui une part de réel, et donc une part de noirceur, une tare. Le roman de Catulle Mendès présente diverses ruses employées par le Réel pour « violer » la belle Chimère, et si cette dernière ne peut lui échapper c'est tout simplement parce qu'elle a besoin de lui pour exister. En effet, l'irréel n'existe que par opposition au tangible, il y est soumis. Ainsi, pour Paul Valéry, c'est une évidence « qu'en toute narration – si délibérément qu'on veuille la subvertir, si minimales ou allusives qu'on envisage ses déterminations - personnages et évènements ne peuvent totalement s'abstraire de ce monde extérieur auquel vient toujours peu ou prou s'assurer, sinon leur légitimité, en tout cas leur possibilité d'être. »[533].

Par manque d'autonomie, le merveilleux est donc soumis au réel, et ce dernier a ainsi tout loisir de faire glisser le conte de fées vers un conte de faits divers. Pour cela, il met en œuvre diverses stratégies.

II.1. L'ingérence du réel dans les territoires du merveilleux.

Une première intrusion est permise, vraisemblablement, par l'amenuisement des frontières qui séparaient les lieux imaginaires des lieux réels.

---

[532] *Ibid.*, p. 460.
[533] M. Jarrety, *Paul Valéry, op.cit.*, p. 82.

L'histoire de ce châtelain que l'on nommait Barbe Bleue, par exemple, est revisitée par Henri de Régnier dans *Le Sixième mariage de Barbe-Bleue*[534]. Sous sa plume, la légende se fait Histoire et le narrateur la rapporte alors qu'il visite le fameux château du personnage du conte de fées de Charles Perrault. En effet, dans la province de Quimperlé, le conteur visite l'église qui a abrité ses mariages successifs. Puis il se rend sur ses anciennes terres où une paysanne lui fait visiter les lieux en ruines. Le cadre est parfait pour le conteur pour rappeler les faits : Barbe-Bleue parcourait la planète pour trouver ses épouses, hélas le soir de leurs noces, ils les tuaient une fois dévêtues, car ce n'était pas d'elles qu'il était épris mais de leurs robes. Il réservait une chambre de son château à ces tenues qu'il chérissait plus que tout. Un jour, il se mit en tête d'épouser une jeune bergère, la douce Héliade, toujours couverte de sa cape de laine et de sa coiffe de toile. La jeune fille, pauvre mais maligne, se présenta aux noces entièrement nue, ainsi, le seigneur de Carnoët n'eut pas à la tuer puisqu'il ne fut pas déçu le soir des noces de voir s'évanouir la robe qu'il avait épousée. Le fétichiste et criminel époux chérit Héliade et mourut bien avant elle.

Le narrateur se remémore cette histoire et songe que la paysanne qui le guide n'est autre que le fantôme d'Héliade, dont on dit qu'il hante les décombres de la demeure, vêtue tour à tour de chacune des robes tant aimées par son époux alors que les cinq autres veuves sont condamnées à errer nues dans le château.

Le merveilleux est ici convoqué au seul nom de Barbe-Bleue, mais son utilisation s'arrête là. En outre, la présence des fantômes des femmes du seigneur fait même basculer la fin du récit dans le domaine du fantastique plutôt que dans celui du merveilleux. Par ailleurs, ce dernier n'est d'aucune utilité pour le déroulement du récit. En effet, la ruse de la bergère n'en appelle pas au surnaturel et cette dernière n'a, en outre, nul besoin d'une bonne marraine pour la conseiller. De même, la tour d'où la sœur Anne du conte de Perrault guettait vainement l'arrivée de secours symbolise clairement l'effet qu'a le réel sur le merveilleux :

> La haute tour, du sommet de laquelle l'anxieuse Vigilante avait interrogé le circuit du vaste horizon de la forêt, les chemins déserts et les deux rives de la rivière, était la même que celle dont j'entrevoyais devant moi le noir débris. De l'antique château, seule, elle était restée, hautaine et

[534] H. de Régnier, « Le Sixième mariage de Barbe-Bleue », *Gil Blas*, n°50, 11 déc. 1892, pp. 2 et 3.

attestatrice, et elle survivait à l'écroulement de la demeure orgueilleuse ensemble et à sa propre caducité par ce pan de mur de rude pierre qu'elle dressait dans l'ombre.[535]

Au contact du réel, les éléments merveilleux tombent en ruine et subissent les effets du temps, privés de la protection magique d'un monde autre. Et le danger est grand pour le surnaturel car, à la fin du XIXème siècle, il est plus proche que jamais du monde tangible ; ainsi, dans *Les Oiseaux bleus*[536], les terres cythéréennes côtoient Bougival et Asnières[537]. De même, dans *la Belle du Monde*[538], il est question d'une montagne se trouvant sur les terres sauvages et lointaines où vit « un merveilleux oiseau fait de pierreries vivantes ». La princesse Amarante envoie un chevalier à sa recherche et, à la grande surprise de tout le royaume celui-ci ne met que deux jours pour en revenir. Ces terres mystérieuses étaient donc « peut-être moins éloignées qu'on ne le croyait ». En outre, le chevalier revient avec sur le poing une « bête ailée » qui finalement « ne valait pas la réputation qu'on lui avait faite. »[539]

II.2. L'intrusion de la femme au pays des fées.

Mais il faut revenir un instant sur *Barbe-Bleue* qui a intéressé d'autres auteurs que Henri de Régnier en cette fin de siècle, puisque Jean de Palacio[540] dénombre une vingtaine d'adaptations diverses. Parmi elles, peuvent être citées *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, d'Anatole France en 1909 ; *Les Huit Pendues de Barbe-Bleue*, d'Alphonse Daudet en 1862, *Barbe-Bleue* d'Oscar Méténier en 1893 ; *Bluebeard's Ghost*, de William M. Thackeray en 1886 ; *Barbe-Bleuette* de Raoul de Najac en 1890 ; ou encore *Ariane et Barbe-Bleue* de Maurice Maeterlinck en 1901. Mais ce n'est pas tant le mari violent et meurtrier qui intrigue les conteurs que ses défuntes épouses. Dans ces nouvelles versions, elles sortent de l'anonymat et acquièrent un patronyme. Ainsi chez Régnier les six épouses se nomment Emmène, Poncette,

[535] *Ibid.*, p. 2.
[536] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus, op.cit.*
[537] *La Bonne Trouvaille, ibid.*, p. 45.
[538] *La Belle du Monde, ibid.*, p. 36.
[539] *Ibid.*, p. 38.
[540] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 98 et suivantes.

Blismode, Tharsile, Alède et Héliade ; chez Maeterlinck, elles ont pour noms Ariane, Sélysette, Ygraine, Mélisandre, Bérengère et Alladine. Chez Anatole France, elles obtiennent en plus de leurs prénoms, un nom de famille qui leur confère encore plus de consistance : Colette Passage, Jeanne de la Cloche, Gigonne Traignel, Blanche de Gibeaumex, Angèle de la Garandine, Alix de Pontalcin et Jeanne de Lespoisse. Le fait de nommer ces personnages est loin d'être innocent car, en acquérant une importance grandissante dans ces réécritures du conte de Perrault, les femmes de Barbe-Bleue quittent la vague « maison de campagne »[541] de l'histoire pour pénétrer à grandes enjambées dans le réel au risque de faire basculer le conte de fées dans le fait divers :

> Tout se passe comme si, en acquérant un nom et une identité, elles accédaient enfin à une sorte d'existence posthume, mais réduisaient du même coup la part de l'imaginaire. La dénomination tue la féerie, et Perrault l'avait bien compris, qui se montre dans les *Contes* particulièrement avare de noms propres et a le plus souvent recours à des surnoms (Barbe-Bleue, Cendrillon, Poucet, Chaperon Rouge). Or, le surnom n'engage pas l'être, mais s'en tient à des marques externes, fondées sur l'apparence physique ou vestimentaire.[542]

Mais il ne faut pas s'y tromper : si la femme accède au devant de la scène dans ces contes fin-de-siècle, ce n'est pas pour être magnifiée ou célébrée. Pour le décadent, misogyne par excellence, la féminité rime bien souvent avec le vice et la luxure. Dans le cas des réécritures de *Barbe-Bleue*, les personnages féminins se compliquent d'esprits rusés et pervers qui renversent l'histoire et font du seigneur la vraie victime du récit, comme par exemple dans *Mécomptes de fées*, de Willy, où Barbe-Bleue raconte sa véritable histoire :

> « M'a-t-on assez calomnié ! J'ai eu sept femmes ; les six premières m'ont planté là pour courir le monde avec des ténors. La septième, elle, s'est enfuie avec un contralto, après avoir soigneusement emballé les richesses de mon palais, aidée de ses deux frères et de sa sœur ; tandis que les sacripants cambriolaient, Anne faisait le guet. Au cours de l'instance de divorce, on m'a chargé de tous les crimes, et la légende s'est accréditée.[543]

---

[541] Ch. Perrault, *Barbe-Bleue, in Contes, op.cit.*, p. 17.
[542] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 119.
[543] Willy, *Mécomptes de fées, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, Paris, Omnibus, 2003, p. 1631.

Nous sommes plus que jamais dans le « conte de faits divers », et le bourreau se transforme en victime de la ruse et de la cupidité des femmes. De même, dans le texte d'Anatole France, l'une des épouses de Barbe-Bleue exige de faire chambre à part[544], il connaît alors la frustration : « le vice se cherche des incarnations (...) dans le château du chevalier Barbe-bleue »[545], constate Max Nordau lorsqu'il passe en revue des « symptômes » de la dégénérescence fin-de-siècle. Enfin, pour Jean de Palacio, le pouvoir féminin atteint son paroxysme dans le texte de Najac, *Barbe-Bleuette*, dans lequel la femme, Colombine, devient le maître dans le couple, et où le mari cruel de la tradition devient la marionnette de son épouse qui finira par le tuer par décollation[546] :

> Avec Najac, Colombine passe à l'acte. Elle n'est pas seulement l' « émule féminin du beau-frère de sa sœur Anne » ; elle rejoint la cohorte des féminités dévorantes et des femmes fatales, incarnant elle aussi « l'indestructible luxure », obtenant « une tête ennemie par la mystérieuse offrande de son sexe ». Dépouillé de son pouvoir et de son sexe avant de l'être de sa vie, Barbe-Bleue se trouve maintenant au centre de la Décadence.[547]

Pour bien rapporter l'image de la femme vue par le décadent, il faut évoquer la légende maintes fois exploitée à la fin du XIXème siècle, de Salomé. Cette jeune héroïne biblique qui obtint du roi Hérode la tête de saint Jean-Baptiste en échange d'une danse, rejaillit sous la forme de femmes perfides et manipulatrices jouant de leurs charmes pour mener les hommes à leur perte. On se souviendra d'*Hérodias* de Flaubert, du drame d'Oscar Wilde, *Salomé* et de la toile de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode,* telle qu'elle a fasciné Huysmans.[548] Le conte de fées lui

---

[544] A. France, *Les sept Femmes de la Barbe-Bleue*, *ibid.*, p. 1695 : « Alix de Pontalcin refusa obstinément de donner une réalité à l'union à laquelle elle avait pourtant consenti. (...) [elle] courait s'enfermer dans le cabinet des princesses infortunées, où elle demeurait seule et farouche des nuits entières ».

[545] M. Nordau, *Dégénérescence*, *op.cit.*, p. 26.

[546] Le choix de donner la mort par décollation n'est pas innocent dans un texte de la fin du XIXème siècle, car il s'agit d'une véritable obsession des auteurs de la décadence. Jean de Palacio y consacre un chapitre de ses *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, pp.27- 52, où l'on voit que le mythe de Salomé joue un grand rôle dans cette fascination. Voir également l'article de J.P. Reverseau, « Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXème siècle », *in Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXX, sept. 1972, pp. 173-184.

[547] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 132.

[548] Sur la figure mythique de Salomé, voir l'ouvrage publié sous la direction de M. Dottin-Orsini, *Salomé*, Paris, Autrement, « Figures mythiques », 1996 ; M. Décaudin, « Un mythe fin de siècle : Salomé », *in Comparative Literature Studies*, vol. IV, n°1-2, 1967 ; F. Grauby, « Le mythe de Salomé », *in La Création mythique à l'époque symboliste*, Paris, Nizet, 1994 ; G. Laurens, « Salomé

aussi reprend ce mythe. Ainsi, la jeune infante d'Espagne coupable de la mort de son nain hideux dans *L'Anniversaire de l'infante* de Wilde rappelle le thème de la beauté fatale et insensible, comme le remarque A.J. Farmer :

> Dans *The Birthday of the Infanta*, le bouffon de l'Infante, nain difforme, aime en secret da petite maîtresse. Il est heureux de la voir rire aux éclats lorsqu'il gambade devant elle. Mais, un jour, il aperçoit pour la première fois son image dans une glace, et il comprend alors que la jeune princesse ne s'amuse que de sa laideur. Le cœur brisé, il meurt, et l'Infante se détourne avec dégoût de ce pantin désarticulé. Elle ne veut désormais que des jouets qui « n'aient pas de cœur ». Un autre, sans doute, eût tiré de cette donnée des pages d'une douce mélancolie, une moralité touchante ; Wilde en tire une tragédie. Les propos naïfs qu'il prête à la princesse donnent plus de relief et une intensité plus saisissante à l'égoïsme qui dicte sa conduite. Il y a là une étude de caractère qui annonce *Salomé*.[549]

Jean Lorrain, quant à lui, reprend clairement le mythe de Salomé dans ses *Princesses d'ivoire et d'Ivresse*, dans un conte intitulé *La Marquise de Spolète*[550]. Tout comme le conte de Henri de Régnier, l'histoire contée est rapportée comme réelle, se rapprochant à nouveau plus du fait divers que du conte merveilleux. Le narrateur débute son récit par un portrait de la Marquise pour ensuite narrer ses aventures. On découvre alors l'histoire de Simonetta Foscari, jeune Florentine de vingt ans qui épouse le marquis de Spolète, Bartholoméo Giovanni Salviati, de trente-cinq ans son aîné. Très vite, la jeune femme parvient à manipuler son époux amoureux et à le tenir éloigné de ses extravagances, de manière à pouvoir satisfaire à sa guise sa boulimie d'hommes avec la complicité des alchimistes de sa cour :

> C'était une courtisane qui régnait maintenant à la cour des Salviati et, (...) tant de favoris [étaient] du menu fretin qu'expédiait à la semaine le lacet d'étrangleurs ou le poison des alchimistes.[551]

Ne sachant se satisfaire de cette vie de débauche, pourtant à son comble, et assoiffée d'expérience nouvelles, la jeune femme imagine de donner une

---

et l'agonie romantique », *in Recherches en sciences des textes, Mélanges P. Albouy*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973. Sur ses représentations voir le catalogue de l'exposition *Salomé dans les collections françaises*, musées de Saint-Denis, Tourcoing, Albi, Auxerre, 1988-1989 ; catalogue de l'exposition *Salome, un mito contemporaneo*, Museo nacional Reina-Sofia, Madrid, 1995.

[549] A. J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit.*, p. 211.

[550] J. Lorrain, *La Marquise de Spolète*, *in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 185.

[551] *Ibid.*, p. 193.

représentation de la mort de saint Jean-Baptiste, se mettant en scène aux côtés de ses trois favoris, et ce devant toute la cour au milieu de laquelle siègerait son vieil époux dont l'humiliation atteindrait son paroxysme :

> La mort de saint Jean-Baptiste, la décollation du Précurseur, la légende de luxure et de sang (...). Cette petite fille qui danse, toute nue, devant un vieux roi libertin et obtient une tête ennemie par la mystérieuse offrande de son sexe, voilà le personnage qu'elle voulait être. C'était à la réalisation de cette chimère que se plaisait sa perversité, et qui sait si cette curieuse imagination d'italienne n'avait pas été séduite par un rapprochement possible entre l'âge avancé de l'Hérode légendaire et la vieillesse anticipée de son mari ![552]

Le jour de la représentation arrive, le premier tableau où Salomé rencontre le précurseur s'achève. Le second tableau se met en place, celui où Simonetta/Salomé exécute la danse lascive et macabre légendaire. A la fin de cette danse, la tête du saint doit être apportée sur un plat. Mais l'Hérode du conte en décide autrement, et d'un geste, Bartholoméo Salviati, l'époux humilié, ordonne la décollation des trois amants de Simonetta. Quelques heures plus tard, la marquise s'éveille dans un cachot, comme enterrée vive. A ses côtés, trois têtes ensanglantées aux yeux révulsés s'entassent sur un plateau. Un mot les accompagne :

> « Vous les avez aimés vivants, aimez-les morts, madame. Il vous a plu de vivre avec eux et pour eux, il vous sera doux de mourir avec eux que vous avez fait mourir » ; et la duchesse ayant tourné la page trouvait ces lignes consolatrices : « Et moi aussi je vous ai aimée, Simonetta ; je m'en souviens et j'ai pitié. Leurs lèvres sont empoisonnées. »[553]

A première vue, le merveilleux ne semble pas avoir été convié dans ce conte, à moins que cet effet produit par la marquise sur quiconque pose un regard sur elle ne soit le résultat de quelque sorcellerie, puisque le narrateur déclare qu'il « défie bien quiconque a contemplé une fois cette petite tête altière, de pouvoir jamais l'oublier »[554]; ou encore que cet étrange mélange d'une Eve séduisante et du serpent biblique symbole de la tentation, ne soit en fait une créature inhumaine, sorte de succube chargée de pervertir les âmes. Ainsi, la description, riche de détails, introduit une idée de la femme vue par les décadents, c'est-à-dire un être aux charmes

---

[552] *Ibid.*, pp. 197-198.
[553] *Ibid.*, p. 206.
[554] *Ibid.*, p. 187.

indéniables mais fatals, presque surnaturels par l'impression qu'ils laissent à ceux qu'ils ont touchés :

> Du renflement du front à la nuque violente, c'est une petite tête courte, impérieuse, obstinée, une petite tête de volonté qui serait presque mauvaise sans la langueur des yeux aux trop lourdes paupières, deux longs yeux d'ombre où la prunelle, étrangement reculée sous l'arcade sourcilière, a des lueurs rousses de topaze brûlée ; bouche sinueuse aux lèvres ciselées ; nez droit et court aux narines qui se dilatent, les méplats du visage accusés et nets, comme sculptés à même une pierre dure, c'est un masque à la fois impérieux et tenace de jeune aventurier et de princesse sensuelle, une tête d'une jeunesse et d'une ardeur effrayante dans leur intensité. La coiffure est faite de ces lourdes torsades, entrelacées de perles et de gemmes verdâtres, dont l'école Toscane casque tous ses fronts de femme ; le cou très féminin, vipérin presque dans sa gracilité longue et que l'on sent voulue, jaillit comme une tige d'un corsage largement échancré et collant aux épaules, un damas safrané d'un très heureux accord avec le ton rouillé des yeux et de la chevelure ; la chair mate, avec, dans la lumière, des transparences verdâtres, évoque à la fois des mollesses de cire et des duretés de métal.[555]

D'une beauté démoniaque, accentuée par la couleur feu qui s'insinue dans les cheveux, dans les prunelles, tentatrice, ayant conservé le cou du serpent biblique et ses reflets verdâtres, insensible, perfide et manipulatrice, voilà qui pourrait définir l'héroïne fin-de-siècle.

Le conte de fées allait parachever ce tableau en lui ajoutant un dernier rôle, celui de l'ogresse. Ainsi le recueil de Paul Arène intitulé justement *Les Ogresses*[556] pourrait être une parfaite illustration d'un chapitre de l'ouvrage de Jean de Palacio, *Figures et Formes de la Décadence*, soit un chapitre intitulé *La Féminité dévorante*[557]. Dans cette partie de l'ouvrage, Jean de Palacio énumère les nombreuses occurrences de la bouche, toujours dévastatrice de la femme dans les œuvres fin-de-siècle. « Il demeure que, déclare-t-il, dans le blason décadent du visage féminin, c'est toujours la bouche, rarement le regard, qui requiert le spectateur mâle. La bouche de la femme apparaît d'emblée comme une chose rouge et pulpeuse, ouverte de deux lèvres, sanguinolente ou saignante, corrosive, déjà vaguement obscène »[558].

En 1891, Paul Arène publie chez Charpentier son recueil de contes de fées. La tonalité contemporaine est donnée en plaçant la femme dévastatrice au cœur du

---

[555] *Ibid.*, pp. 187-188.
[556] P. Arène, *Les Ogresses*, *op.cit.*, p. 191.
[557] J. de Palacio, « La Féminité dévorante », *in Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 53.
[558] *Ibid.*, p. 56.

conte. Le premier récit relate l'histoire d'Estevanet, ami du conteur depuis l'enfance. Le jeune homme, « épris d'irréel »[559] avait trouvé dans les personnages des ogresses présentes dans *Le petit Poucet* de Perrault, son idéal féminin et en était tombé amoureux. « De toutes les sept ? » l'interrogea le conteur encore enfant, lorsque son ami lui avouait son penchant, « de toutes les sept ! »[560] lui répondit-il alors. Ce rêveur, une fois adulte, était devenu peintre et nul mieux que lui « ne traduisit la Parisienne d'aujourd'hui, corsage insolent, lèvres cruelles, et son charme doublement sensuel fait de chair saine et d'artifice »[561]. Un parallèle avec la description des ogresses est alors intéressant, car si les ogresses ont le teint fort beau, les Parisiennes ont un charme sensuel fait de chair saine, et si la bouche des premières est grande avec de longues dents aiguës et éloignées, les secondes ont des lèvres cruelles. Finalement le détail qui les différencie est l'artifice dont se pare la femme fin-de-siècle. La femme parisienne semble être l'aboutissement de l'ogresse, en effet, son appétit de chair fraîche lui donne un teint de chair saine et la grande bouche aux dents de vampire devient lèvres cruelles de vamp.

Par ailleurs, un texte accompagnait alors le recueil, qui a disparu au cours des rééditions, et qui était très révélateur de l'image véhiculée par ces héroïnes :

> *Les Ogresses*, tel est le titre du joli livre de Paul Arène paru aujourd'hui dans la Bibliothèque-Charpentier. L'auteur avec une verve extraordinaire dépeint les petites croqueuses de cœur et de patrimoines et y déploie toutes ses qualités de penseur et de poète. Après le Paris-Ingénu, Paul Arène nous dévoile le Paris-Pervers.[562]

Ainsi, la vision qu'a le décadent de la femme, appliquée au conte de fées ne peut aboutir à un merveilleux naïf et optimiste, mais bel et bien à un merveilleux affaibli par ces assauts du réel qui prennent ici la forme de la misogynie décadente, soit en d'autres termes, à un merveilleux perverti.

Par ailleurs, si la femme fatale fait les frais de la misogynie décadente[563], la femme chétive, mourante même, séduit et attire le décadent. C'est que les canons de

---

[559] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*, p. 7.
[560] *Ibid.*, p. 9.
[561] *Ibid.*, p. 11.
[562] Cité par Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 219.
[563] Sur la misogynie décadente on peut se reporter aux ouvrages de B. Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Seuil, 1992 ; et de M. Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

la beauté décadents sont particuliers, maladifs ; et ils sont appliqués aux personnages des contes, qui deviennent ces « beautés nouvelles » que Philippe Jullian rappelle dans *Esthètes et magiciens*[564]. Il y a d'abord les Jocondes, beautés mystérieuses et désolées qui se rapprochent des ogresses décrites plus haut :

> Quand vint, avec le pessimisme, le dégoût du réalisme et, dans certains milieux anglais, la désaffection pour les femmes, la beauté romantique féminine connut enfin son essor, beauté fatale, ou condamnée, des poèmes de Baudelaire et que l'on découvre, dès 1860, dans les tableaux de Dante-Gabriel Rossetti et de Gustave Moreau.[565]

Puis, viennent les Béatrices, « d'une pâleur inquiétante d'hostie, visage d'un ovale aminci, à l'expression spirituelle et souffrante »[566], suivies des Ophélies, à la « beauté ambiguë et triste », qui mettent en lumière les « phantasmes sadiques » des artistes fin-de-siècle. Jullian rappelle cette déclaration de Poe :

> La mort d'une belle femme est sans aucun doute le sujet le plus poétique du monde.[567]

Nombreuses sont les mortes fin-de-siècle «bien plus proches de Poe que de Shakespeare, noyées botticelliennes, dont les cheveux et la robe s'enroulent au gré du courant, arabesques macabres et délicieuses de Rossetti (...) ». La femme vue à travers l'eau, « sirène plus que chimère », trouve également son illustration dans les récits, comme dans *La Plainte des Belles-de-l'Eau*[568], de Mendès, ou dans celui de Wilde intitulé *Le Pêcheur et son âme.* Dans ce texte, où l'on devine *La Petite Sirène* d'Andersen, la description de la jeune créature marine insiste en effet beaucoup sur l'élément liquide qui semble la sublimer :

> Ses cheveux étaient une toison d'or humide, chaque cheveu semblait un fil d'or fin dans une coupe de verre. Son corps paraissait fait d'ivoire blanc, sa queue d'argent et de perle. D'argent et de perle était sa queue, et les vertes algues de la mer s'enroulaient autour ; ses oreilles étaient à la ressemblance des coquillages, ses lèvres à celle du corail marin. Les vagues froides s'abattaient sur la froideur de ses seins, et le sel scintillait sur ses paupières.[569]

---

[564] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit.*, pp. 47 à 61.
[565] *Ibid.*, p. 47.
[566] *Ibid.*, p. 50.
[567] E.A. Poe, cité par P. Jullian, *ibid.*, p. 53.
[568] C. Mendès, *La Plainte des Belles-de-l'Eau, in Les petites fées en l'air, op.cit.*, p. 113.
[569] O. Wilde, *Le Pêcheur et son âme, in Une Maison de grenades, op.cit.*, pp. 296-297.

Enfin, viennent les Androgynes[570], qui troublent les artistes décadents. On les retrouvent dans les textes mais aussi dans les illustrations :

> Un ami de Wilde, Ricketts, illustra plus tard (1891), dans le même goût les contes du poète : athlètes langoureux semblables à ceux de Burne-Jones, souples pêcheurs épris de sirènes.[571]

La femme est donc présente dans les contes de fées fin-de-siècle, mais telle que la perçoivent les artistes fin-de-siècle, eux-mêmes emplis de fantasmes et de peurs à l'encontre de cette « femme qu'ils disent fatale »[572], ainsi participent-elles de la contamination du merveilleux par le réel.

II.3. La Maladie et la Mort s'invitent dans les contrées féeriques.

Une autre manifestation du réel vient contaminer l'altérité féerique : la maladie. Evanghélia Stead dans *Musa Medicinalis*[573], note qu'à l'instar du belge Pol Demade, nombreux sont les conteurs fin-de-siècle qui pourraient se dire « conteur quoique médecin, médecin quoique conteur ».

La névrose, par exemple, pathologie alors mal définie, semble trouver dans l'esprit fin-de-siècle un hôte accueillant, et intéresse particulièrement la médecine, comme le constate D. Grojnowski :

---

[570] Nous aurons l'occasion de revenir sur l'utilisation du mythe de l'androgyne dans les contes de fées fin-de-siècle, au chapitre III de cette même partie.
[571] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit.*, p. 58.
[572] Expression empruntée à M. Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op.cit.*
[573] E. Stead, « *Musa Medicinalis*, variations sur la médecine et les lettres au tournant du siècle dernier », *in Romantisme*, « Nosographie et Décadence », n°94, 1996, p. 112.

Dans les dernières décennies du XIXème siècle, la « névrose » est en vogue. Elle occupe près de cinquante pages du *Nouveau Dictionnaire de Médecine et de Chirurgie* du Dr. Jaccoud (1877, t.23, article signé Albert Luton). A la différence de la conception d'aujourd'hui qui l'impute à l'histoire de l'individu, on la croit alors d'origine physiologique. Elle affecte aussi bien la motricité que la sensibilité ou les facultés intellectuelles. Comme l'hystérie, elle permet de donner un nom aux énigmes auxquelles se heurte la médecine. On lui attribue toutes sortes de maux, l'hypocondrie, les hallucinations sensorielles, parmi bien d'autres. Elle offre aussi au romancier l'avantage d'une pathologie dont les manifestations sont entourées de mystère. Car on en observe les effets sans en comprendre les causes. Elle provoque des états morbides dont la particularité est de « pouvoir se produire en l'absence de toute lésion » (Axenfeld, *Traité des Névroses*, p.11). On est loin des « paresses » qu'éprouve Gervaise (*l'Assommoir*) ou de la « tare héréditaire » d'Etienne Lantier (*Germinal)*. La névrose s'ouvre sur le mystère de l'être, elle invite à l'exploration des profondeurs.[574]

Dans les contes de fées fin-de-siècle, les manifestations de cette névrose sont diverses car les auteurs s'attachent aux fantasmes et aux maux décadents. On vient de voir, par exemple, avec le conte de Henri de Régnier, un Barbe-Bleue fétichiste amoureux de robes et tuant les corps qui leur donnent forme lorsqu'ils cessent de le faire.

L'attrait pour le morbide, vu plus haut dans la description des « beautés nouvelles », est également mis en scène dans les contes de fées de l'époque. Certes, dans les contes traditionnels, l'attrait pour la mort, plus encore, la nécrophilie, sont présents, et Giambattista Basile dans *Le Conte des contes*, racontait déjà l'histoire de Thalie morte à la suite d'une piqûre d'écharde de lin et reposant dans un palais abandonné, séduisant malgré elle et malgré sa léthargie un jeune prince qui lui fit deux enfants :

> Il finit par trouver la chambre où Thalie reposait toujours ensorcelée, et, croyant qu'elle dormait, il la héla ; mais il eut beau secouer et appeler, elle ne se réveillait pas, et soudain embrasé par les beautés de la dormeuse, il se saisit de cette proie légère et la porta sur un lit où il cueillit les doux fruits de l'amour. Sur quoi, l'abandonnant à son sommeil, il s'en retourna dans son royaume, où il enfouit pour un long temps son aventure dans les profondeurs de sa mémoire.[575]

---

[574] D. Grojnowski, *Daniel Grojnowski commente A Rebours de J.K. Huysmans*, Paris, Folio, « Foliothèque », 1996, p. 42.
[575] G. Basile, *Soleil, Lune et Thalie, in Le Conte des Contes, op.cit.*, p. 428.

Plus tard, Perrault reprend la trame de ce récit dans la *Belle au bois dormant*, et si le prince n'abuse pas d'une morte, il tombe tout de même sous le charme de cette beauté livide, réduite à un corps sans vie, comme embaumée. De même le prince des frères Grimm tombe amoureux de Blanche-Neige alors qu'elle est inerte depuis des années. Cependant, dans ces contes, le merveilleux ramène toujours la vie sur le devant de la scène, et si le sentiment amoureux naît pour une morte, il s'épanouit parfaitement lorsqu'un baiser, pour la Belle au Bois dormant, ramène la princesse à la vie. Or, dans les contes de fées fin-de-siècle, la mort est un état définitif, point de retour à la vie dans ces récits qui, en outre, ne l'accepteraient pas. Dans ce merveilleux là, la mort séduit, surtout lorsqu'elle ne contient aucune promesse de résurrection. En d'autres termes, sous une plume décadente, Proserpine ne reviendrait jamais des Enfers six mois durant.

Mais, les personnages des contes fin-de-siècle présentent d'autres symptômes de cette névrose que l'attrait pour le morbide, ainsi découvre-t-on des pathologies mentales. En effet, dans le *Mauvais convive*, de Catulle Mendès, la mort est l'issue d'un long état anorexique, où un jeune poète ne souhaite se nourrir que de mets imaginaires dégustés en compagnie des fées :

> [La fée] donna un ordre, et voici qu'un page, qui était un gnome, apporta au prince, pour potage, une goutte de rosée sur une feuille d'acacia. Ah ! l'excellent potage ! Le convié des fées déclara qu'on ne saurait rien imaginer de meilleur. On lui offrit ensuite pour rôti une aile de papillon dorée à un rayon de soleil, - une épine d'aubépine avait servi de broche, - et il la mangea d'une seule bouchée, avec délice. Mais ce qui le charma surtout ce fut le dessert, la trace d'un baiser d'abeille sur un pétale de rose. « Eh bien, dit la fée, avez-vous bien soupé, mon enfant ? » Il fit signe que oui, extasié, mais, en même temps, il pencha la tête et mourut d'inanition.[576]

C'est que la décadence installe « l'ère de l'étisie ». Elle se résume au « poète maigre ; un poète qui fasse des vers. »[577] On se souvient du personnage littéraire décadent des Esseintes[578], qui lui aussi souffrait d'anorexie. La fin du conte de C. Mendès est, quant à elle, significative, marquant l'impossibilité pour le poète de fuir dans l'irréel : après avoir soupé chez les fées, il meurt d'inanition, « c'est qu'il était,

---

[576] C. Mendès, *Le Mauvais Convive*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 125.
[577] E. Stead, « *Musa Medicinalis*, variations sur la médecine et les lettres au tournant du siècle dernier », *op.cit.*, p. 117.
[578] J.K. Huysmans, *A Rebours*, *op.cit.*

conclut amèrement le narrateur, un de ces pauvres êtres, - tels sont les poètes ici bas, - trop purs et pas assez, trop divins pour partager les festins des hommes, trop humains pour souper chez les fées »[579]. Ainsi, ce jeune prince situé à mi-chemin entre le merveilleux et le réel, symbolise l'impossible fusion des deux domaines qui n'ont qu'une seule et même issue : la mort. En outre, le merveilleux ne remplit pas sa mission, le conteur et son personnage ne peuvent accéder à cet autre monde. En d'autres termes, les interpénétrations du merveilleux et du réel ne donnent lieu qu'à des ruines comme cette tour du château de Barbe-Bleue, ou bien à des maladies comme ici où le repas chez les fées n'est certainement qu'une hallucination, un délire dans un état second qui précède la mort du prince anorexique.

Ainsi, les héros rencontrés au fil des contes de fées fin-de-siècle ne sont pas, comme pouvaient l'être les princes venant sauver Cendrillon, Peau d'Âne ou la Belle au bois dormant, forts et droits, et les princesses ne sont plus de belles jeunes filles fraîches et naïves. Au contraire, les personnages sont faibles physiquement, car anorexiques ou malades tel ce petit porteur d'huîtres, « beau comme le jour qui se levait ou comme le Prince Charmant des contes » qui meurt « comme meurent ceux qui furent aimés des dieux, par un beau soir, à la fleur de l'âge »[580]. D'une santé fragile, ces personnages sont également délicats moralement, sujets à la mélancolie.

Parfois, enfin, le merveilleux tente lui aussi une incursion dans le monde réel, mais il passe inaperçu. En effet, si au pays de la féerie il devient impuissant, à Paris il est d'une banalité affligeante, ainsi, devant l'Amour et la Beauté, l'employé du bureau des objets trouvés ne laisse voir aucune surprise car « ce ne serait pas la peine d'être un vieux parisien, s'il fallait s'ébahir à tout propos »[581]. Mais attention, le danger est là, car, comme le rappelle Tolkien, « il est une chose qui ne doit pas être moquée, c'est la magie elle-même »[582], or le scepticisme, qui incarne le réel prenant le pas sur le merveilleux, rend ce dernier ridicule et obsolète.

Ainsi, le réel contamine le merveilleux, réduisant ses forces à néant, lui ôtant toute raison d'exister. Il y a donc bouleversement des fonctions surnaturelles qui

---

[579] C. Mendès, *Le Mauvais Convive*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit*, p. 126.
[580] P. Arène, *Le Petit Porteur d'huîtres*, *in Les Ogresses*, *op.cit.*, p. 42.
[581] C. Mendès, *La Bonne Trouvaille*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit*, p. 45.
[582] J.R.R. Tolkien, *Faërie*, *op.cit.*, p. 19.

deviennent caduques et brillent dans ces récits par leur inutilité. Les conteurs fin-de-siècle ont ouvert la boîte de Pandore contenant tous les maux du merveilleux, il en est sorti le scepticisme, la femme, la maladie et la mort. Cette dernière va, en outre, frapper l'une des composantes majeures du merveilleux, à savoir les fées elles-mêmes.

III. L'agonie des fées.

L'on a vu que les canons de la beauté fin-de-siècle se fondaient sur un idéal morbide, où le blanchâtre et le verdâtre l'emportaient sur les couleurs vives, avec pour muse une Ophélie sublimée par l'eau dans laquelle elle s'était noyée, ou une Béatrice à la « pâleur inquiétante d'hostie », au « visage d'un ovale aminci ». En d'autres termes, pour trouver grâce aux yeux décadents, il faut pour une femme, être habillée d'un linceul dont le blanc tranche avec la pâleur exsangue du visage, et dont le seul soulèvement autorisé reste le dernier spasme de la poitrine, promesse du dernier souffle. Ce constat, qui se fait dogme de l'écriture décadente, les conteurs fin-de-siècle l'ont adapté au conte de fées où la fée remplace la femme et le merveilleux le monde, ainsi la citation de Poe pourrait tout aussi bien devenir : « la mort d'une fée est sans aucun doute le sujet le plus poétique du merveilleux ». En effet, dès lors que la fée est soumise aux imaginations décadentes, elle sait ses jours comptés. Asexuée, la fée aurait peut-être pu attirer la clémence des conteurs, mais cette clémence aurait été passagère car qui mieux que le personnage tutélaire du merveilleux pouvait endosser la responsabilité de l'incapacité de ce dernier à permettre l'évasion du réel pour les auteurs assoiffés d'ailleurs ? A la fois victime de la misogynie décadente et martyre d'un merveilleux défaillant, la fée va supporter de nombreuses souffrances avant de pouvoir enfin goûter au repos éternel. Certes, dans les dernières années du siècle, les fées pullulent dans les capitales européennes, pourtant il s'agit bel et bien d'un peuple en voie d'extinction, presque déjà totalement décimé, à en croire la Mélusine d'Alphonse Daudet :

> Ah ! les fées de France, où sont-elles ! Toutes mortes, mes bons messieurs. Je suis la dernière ; il ne reste plus que moi...[583]

[583] A. Daudet, *Les Fées de France, in Contes du Lundi*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 199.

III.1. Les manifestations de l'agonie des fées.

« Comment extinction et prolifération peuvent-elles aller de pair »[584], s'interroge Jean de Palacio ; en fait, il semblerait que les conteurs décadents se soient donné un sujet de composition commun à savoir : comment meurt une fée ? Les réponses des auteurs prennent alors deux voies. La première montre des fées soumises aux attaques du temps qui passe, donc des fées vieillissantes et laides.

III.1.1. La vieillesse.

Pour Alphonse Daudet, la vieillesse et la maladie ont raison de la légendaire Mélusine qui apparaît au crépuscule du siècle comme « quelque chose d'informe et de grelottant (...), un paquet de haillons, de trous, de pièces, de ficelles, de vieilles fleurs, de vieux panaches, et là-dessous, une pauvre figure fanée, ridée crevassée »[585]. Jugée pour avoir été surprise en possession de pétrole, elle avoue avoir eu l'intention de brûler Paris, Paris qu'elle déteste et qu'elle tient pour responsable de la mort des fées :

-Je brûlais Paris parce que je le hais, parce qu'il rit de tout, parce que c'est lui qui nous a tuées. C'est Paris qui a envoyé des savants pour analyser nos belles sources miraculeuses, et dire au juste ce qu'il entrait de fer et de soufre dedans. (...) Il y avait des petits enfants qui nous connaissaient par nos noms, nous aimaient, nous craignaient un peu ; mais au lieu des beaux livres tout en or et en images, où ils apprenaient notre histoire, Paris maintenant leur a mis dans les mains la science à la portée des enfants, de gros bouquins d'où l'ennui monte comme une poussière grise et efface dans les petits yeux nos palais enchantés et nos miroirs magiques.[586]

---

[584] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 57.
[585] A. Daudet, *Les Fées de France, op.cit.*, p. 198.
[586] *Ibid.*, pp. 202-203. Daudet exprime les mêmes regrets que Jean Lorrain et Anatole France quant au fait que les enfants ne lisent plus de contes de fées, mais des livres de sciences. Voir A. France, « La bibliothèque de Suzanne », *in Le Livre de mon ami, op.cit.*, pp. 256-266 et J. Lorrain, introduction aux *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*

Finalement, le président demande de sortir l'accusée du tribunal, en concluant simplement que « décidément, cette vieille est folle »[587].

Les personnages féeriques subissent désormais les ravages du temps qui passe, à l'instar de cet *Enchanteur myope*[588] de Pierre Veber qui ranime un mannequin au lieu d'en ressusciter le propriétaire, comme cela lui avait été demandé. Chez Catulle Mendès, « un des grands pourvoyeurs de contes merveilleux »[589], les fées vieillissent également, à l'image de celle rencontrée par le narrateur, vieille femme seule n'attendant finalement que l'heure de rejoindre le pays des fées.[590] Quant aux fées de Jean Lorrain, leur vieillesse revient à la mort :

> Pis que la mort, la vieillesse qui est bien la mort des femmes et des fées, puisqu'elle éteint l'amour et navre le désir.[591]

Dans les contes traditionnels, elles connaissent également ces états de vieillesse et de pauvreté, mais l'un et l'autre résultent le plus souvent d'une métamorphose réversible, ils n'ont rien de définitif. Ainsi, dans le conte *Les Fées*[592] de Charles Perrault, la même fée se présente successivement à deux sœurs aux abords d'un puits. A la cadette, jeune fille belle et généreuse, elle se montre vieille et pauvre pour lui demander un peu d'eau. La jeune fille satisfait sa demande et reçoit en échange le don de produire des perles et des diamants à chaque parole prononcée. A la seconde sœur, laide et mauvaise, la fée se présente sous les atours d'une princesse. La méchante fille lui refuse l'eau demandée et se voit remerciée par un sort : elle crachera des crapauds et des serpents à chaque fois qu'elle ouvrira la bouche. La métamorphose des fées est une des « ficelles », pourrait-on dire, du merveilleux, elle sert les ruses des personnages féeriques pour mettre à l'épreuve les mortels, ou pour aider leurs protégés. Catulle Mendès ironise d'ailleurs sur cette pratique dans *Les Trois Semeurs* où, après avoir décrit une vieille fée avec force détails repoussants, parodiant une description naturaliste, il déclare :

---

[587] *Ibid.*, p. 203.
[588] P. Veber, *L'Enchanteur myope, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1663.
[589] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 54.
[590] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 53.
[591] J. Lorrain, *Oriane vaincue, in Princesses d'Ivoire et d'Ivresses, op.cit.*, p. 244.
[592] Ch. Perrault, *Les Fées, in Contes, op.cit.*, pp. 75-78.

On sait bien que, dans nos histoires, plus l'on est repoussante, d'abord, plus on sera jolie, tout à l'heure. La séculaire sans-dents ne manqua point de se conformer à la poétique du bon Perrault et de madame d'Aulnoy.[593]

En effet, en un instant, la vieille femme se transforme en « la plus adorable fée que l'on puisse voir, et les volants de sa robe étaient si fleuris de fleurs de pierreries que les papillons voletaient à l'entour, croyant tous que le mois d'avril, dans ce maigre champ, s'était épanoui »[594]. L'ironie règne dans ce conte, où partout le conteur se moque de ces métamorphoses qu'il semble juger trop faciles et trop niaises. En outre, dans de nombreux récits fin-de-siècle, elles subissent l'écriture de perversion, et servent la dégradation du statut de fée, car elles deviennent définitives, non désirées, sortes de métamorphoses à rebours. La vieillesse et la laideur en sont les principales facettes, ainsi, dans *Histoire de la duchesse de Cigogne et de M. de Boulingrin*, d'Anatole France, les trois fées transformées en jeunes filles charmantes pour séduire Boulingrin, redeviennent rapidement « trois vieilles besacières qui marchaient toutes courbées sur leurs bâtons et ressemblaient de visage à trois pommes cuites dans les cendres. A travers leurs haillons passaient des os plus recouverts de crasse que de chair. Leurs pieds nus allongeaient démesurément des doigts décharnés, semblables aux osselets d'une queue de bœuf »[595].

Dans ces contes fin-de-siècle, la fée descend plus de cette mauvaise fée qui, dans *La Belle au bois dormant*, n'ayant pas été conviée au baptême de l'infante lui jette un sort comme vengeance, que des bonnes marraines de Cendrillon ou de Peau d'Âne, prêtes à tout pour protéger leurs filleules. Amère et laide, voilà la fée fin-de-siècle, que l'on peut, en outre rencontrer au coin d'une rue. C'est ce qui arrive au Moussu, chez Pierre Veber, qui croise la route d'une vieille femme battue en pleine rue par son mari et qui se révèle être une fée mariée à un sorcier vieux de plus de mille ans :

Tandis qu'il arpentait la terre durcie par le froid, il heurta soudain un couple de vieilles gens qui se gourmaient ; le vieux frappait sur la vieille à grands coups de trique. Bousculé par le Moussu, il chancela et tomba ; sa tête se fracassa contre un arbre, il demeura inanimé. Alors la vieille dit au

---

[593] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, *Les Trois Semeurs*, p. 180.
[594] *Ibid.*, p. 180.
[595] A. France, *Histoire de la duchesse de Cigogne et de M. de Boulingrin*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p. 1684.

Moussu stupéfait : « Grâces te soient rendues ! Tu m'as délivrée de l'affreux sorcier qui me martyrise depuis plus de mille ans ; il est mort, et je reprends ma liberté ! Que désires-tu pour ta peine ?

-Je ne sais pas, répondit le Moussu, dont l'âme était indécise et molle, comme son corps.

-Bien, reprit la Fée, je t'accorde le don d'accomplir de grandes choses.[596]

Théodore de Banville donne un autre exemple de la vieillesse et de la laideur des fées fin-de-siècle dans son conte intitulé *Carabosse*[597], où le jeune Emeric Noal, qui a pourtant reçu le don de se faire aimer de toutes les femmes de son choix, s'éprend d'une fée affreuse, tenant plus de la sorcière que de la fée. Enfin, au moment du premier baiser, elle dévoile sa nature mensongère en disparaissant :

Mais, à ce moment là, il y eut un écroulement complet de Carabosse ! Les morceaux, les tambours en cartonnage dont elle était faite, se détachèrent les uns des autres, laissant pendre leurs ficelles embrouillées et cassées, et jonchèrent le sol de leurs débris épars d'où, au milieu d'un nuage de vieille poussière, s'envola même lourdement une chauve-souris : car à son défaut d'être affreusement laide, Carabosse joignait celui, infiniment plus grave, de ne pas avoir lieu ![598]

De même, pour Willy, les seules fées que l'on puisse encore rencontrer en cette fin de siècle sont les mauvaises fées, comme le déclare l'Ogre de Perrault à un jeune couple perdu au fond des bois :

On vous a bourré la tête de rêvasseries ridiculement optimistes, on vous a persuadés de croire aux bonnes fées qui mènent à bien les projets des pauvres mortels ; tout ça, mes enfants, c'est de la blague, et vous devez prendre tout juste le contre-pied de ces fariboles.

Sachez d'abord qu'il n'est pas de bonnes fées ; les mauvaises les ont tuées depuis longtemps.[599]

D'ailleurs Cendrillon vient confirmer ses dires en assurant que nulle bonne fée n'est venue l'aider :

Nulle marraine, fée ou non, ne m'a protégée, les souris ont rongé mes pauvres jupes et, en fait de pantoufles de vair, je n'ai possédé que des savates.[600]

---

[596] *Ibid.*, P. Veber, *L'Enchanteur myope*, p. 1665.
[597] Th. de Banville, *Carabosse, in Contes féeriques*, Paris, Charpentier, 1882, p. 347.
[598] *Ibid.*, p. 354.
[599] *Ibid.*, Willy, *Mécomptes de fées*, p. 1629.
[600] *Ibid.*, p. 1631.

En définitive, la fée s'aigrit, s'enlaidit, s'appauvrit. Il lui reste deux solutions, soit elle devient l'héroïne d'un roman naturaliste, soit elle disparaît. Quoiqu'il en soit, elle quitte le monde du merveilleux. Dans la dernière phrase du passage de *Carabosse* cité plus haut, on comprend bien que le principal reproche des conteurs formulé contre la fée est qu'elle n'existe pas, en conséquence de quoi, elle voit ses représentations devenir de plus en plus négatives, jusqu'à disparaître complètement.

III.1.2. La petitesse.

Une autre voie pour les conteurs consiste à faire des fées, des êtres minuscules, rapetissant encore jusqu'à disparaître totalement, comme le constate Jean de Palacio :

> Le premier signe d'inquiétude réside dans la taille. La fée fin-de-siècle est généralement minuscule. (...) La fée Om de Banville tient dans une breloque, « haute de trois centimètres », la Fée Euryale est « toute petite, pas plus grande qu'une petite poupée », (...) la Fée Myr est « haute à peine comme un doigt ».[601]

En effet, dans un conte de Pierre Veber intitulé *La fée dans la coquille*, les personnages féeriques sont si minuscules qu'ils tiennent dans des coquillages dont ils ne sortent que le soir venu pour se faire des politesses et des compliments :

> Lorsque le disque du soleil fut près de disparaître, les coquillages s'ouvrirent. Chacun d'eux contenait une petite dame ou un petit homme, vêtus de longues robes diaprées ; petites dames et petits hommes sortirent de leurs coquilles, et, appuyés sur leurs longues cannes, se réunirent en assemblée. (...) Les menus personnages se faisaient à l'envi des révérences, se complimentaient, dansaient des danses d'une grâce un peu solennelle, se divertissant en mille jeux.[602]

---

[601] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 58.
[602] P. Veber, *La Fée dans la coquille, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1654.

J.R.R. Tolkien s'interroge sur cette petite taille : « dans l'ancien temps, note-t-il, il y avait en vérité des habitants de Faërie qui étaient petits (encore que non minuscules), mais la petitesse n'était pas caractéristique de cette population dans son ensemble ». Mais constatant que l'idée d'une taille minuscule est une des dominantes dans l'usage moderne, il en conclut « qu'il s'agit d'un produit perverti de la fantaisie littéraire »[603]. En effet, la perversion du merveilleux conduit à fragiliser la fée, et comment mieux y arriver qu'en la rendant si minuscule qu'elle peut à tout instant périr écrasée sous le pied d'un passant comme un vulgaire insecte[604]. De même, le conte au titre évocateur, *La dernière fée*, raconte la triste fin de la fée Oriane, si petite elle aussi, qu'elle revenait du baptême de trois rouges-gorges dans une calèche faite d'aveline et attelée de quatre coccinelles. Oriane, « qui n'était pas plus grande que l'ongle du petit doigt », s'en retournait dans la forêt de Brocéliande, or, à sa grande surprise, « là où naguère la forêt remuait dans la brise les mystères enchantés de ses profondes verdures, il n'y avait plus qu'une vaste plaine, avec des bâtisses éparses, sous un ciel sali de noires fumées ». La détresse de la fée se fait alors détresse du poète qui s'écrie :

> Qu'étiez-vous devenues, clairières vertes et dorées où l'on dansait au clair des étoiles, fourrés de roses, buissons d'épines épanouies, grottes où le sommeil souriait sur les mousses d'or, dans les parfums et les musiques, et vous, palais souterrains aux murailles de cristal, qu'illuminaient, les jours de fêtes, mille lustres de vivantes pierreries ? Qu'étiez-vous devenues, Urgande, Urgèle, Alcine, Viviane, et vous, Mélandre, et vous Arie, et vous aussi Mab et Titiana ?[605]

Oriane apprend d'un lézard que des hommes étaient venus en nombre pour raser la forêt et construire en lieu et place de nouvelles bâtisses. Toutes les fées ont péri, et il ne reste plus à Oriane, seule survivante du peuple féerique, qu'à trouver un endroit où finir ses jours paisiblement. C'est finalement dans la fossette d'une jeune fille rêveuse qu'elle établira sa résidence. En échange de ce gîte, elle lui promet de faire venir à elle un beau jeune homme qui l'aimera. Malheureusement, derrière le jeune homme passe un vieillard fort laid, mais fort riche. La jeune fille court à lui et l'embrasse, et voilà Oriane qui se meurt étouffée dans ce baiser vénal.

---

[603] J.R.R. Tolkien, *Faërie*, *op.cit.*, pp. 12-13.
[604] C. Mendès, *La dernière fée*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 249 : « J'ai vu Habonde, qui allait s'échapper, mourir avec un petit cri sous le pied d'un passant, comme une cigale qu'on écrase ».
[605] *Ibid.*, p. 249.

Dans un autre recueil de C. Mendès, *Les Petites Fées en l'air*[606], on voit une jeune paysanne, Vivonne, épier avec envie les jeux des fées, ici aussi minuscules, « qui sautaient de coquelicot en coquelicot (...) la pointe d'un miraculeux orteil effleurant à peine la cime d'une corolle ». Dans ce conte, la petitesse et la légèreté du corps vont de pair avec la légèreté de l'esprit, car à Vivonne, qui demande le secret d'un tel miracle, les petites fées répondent qu'il suffit d'être légère, pour cela il faut appeler un « lutin-chirurgien » qui s'occupe de retirer le cœur de la poitrine, car « c'est le cœur qui est lourd, parce qu'il est plein de pitiés, d'ardeurs, d'amours et de mélancolies »[607]. Les fées fin-de-siècle sont donc dépourvues de ces qualités de cœur. On s'en rend compte dans *Les Baisers d'or*[608], où, à l'instar des *Fées* de Perrault, une fée octroie à un couple de vagabonds le don de voir sortir une pièce d'or de leur bouche à chaque fois qu'ils ouvriraient cette dernière. Mais les amants, désolés de ne plus pouvoir embrasser que de l'or, supplient la fée de leur ôter ce don. La fée obéit sans comprendre ce choix.

Ainsi, dans *Les Perversions du merveilleux*, J. de Palacio constate que, si les fées « anciennes » disparaissent, c'est pour que d'autres puissent naître. Mais ces nouvelles fées fin-de-siècle ne peuvent aspirer à une longévité comparable à celle de leurs « ancêtres ». Issues d'esprits mélancoliques et pessimistes, elles se révèlent « fragiles, touchées elles-mêmes par les vicissitudes du déclin [609]». En effet, les fées vieillissent, se flétrissent, se fanent, perdent consistance, à la fois physiquement et moralement. Elles agonisent, symboles d'un merveilleux défaillant, qui ne sait comment tenir ses promesses d'évasion.

---

[606] C. Mendès, *Les Petites fées en l'air*, *op.cit.*, 1891, p. 8.
[607] *Ibid.*, p. 11.
[608] C. Mendès, *Les Baisers d'or*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 103.
[609] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 57.

III.2. Les causes de l'agonie des fées.

Pourquoi les fées se meurent-elles ? Comment en sont-elles arrivées là ? Première constatation, elles n'ont pas d'utilité, pire, elles se trompent.

III.2.1. Des vœux, hélas ! accomplis[610].

Leurs formules sont obsolètes ; soit qu'elles soient inefficaces comme dans *La Fée dans la coquille*[611], de Pierre Veber, où la petite fée ne peut que promulguer des conseils, certes de bons conseils, mais on est tout de même bien éloignés des miracles traditionnels ; soit qu'elles soient ridicules et limitées comme cette incantation de *l'Enchanteur myope* qu'il ne peut formuler qu'une fois par an et qui mériterait plus de douze pages de traduction : « Ffplmmx Jwgzz Qrlsqdkk »[612] ; soit qu'elles soient, enfin, à double tranchant comme ces métaphores dans *Le Vœu, Hélas ! Accompli*, qui, prises au pied de la lettre, transforment une jeune femme en créature monstrueuse. C'est que cette dernière avait demandé de « devenir aussi miraculeusement charmante qu'elle l'était dans les vers de son ami » :

> Ses cheveux blonds n'étaient plus des cheveux, mais des épis en touffes d'or ; en place de ses yeux, bleuissaient deux saphirs ; sa bouche, qui avait cessé d'être une bouche, était une rose ; elle avait, réellement, un cou de cygne ; des ailes d'ange frissonnaient à ses épaules, et son sein, -naguère chair tiède et palpitante, - son sein était de marbre ! Elle frémit en songeant à ce qu'avaient pu devenir tant d'autres trésors voilés de dentelle et de soie.[613]

Les parents de *Tom Pouce*[614] font aussi les frais des étourderies des personnages féeriques. En effet, ce couple de fermier rêve d'avoir un enfant, seul

---

[610] Nous paraphrasons ici le titre d'un conte de Catulle Mendès, *Le Vœu, Hélas ! accompli, in La Princesse nue*, Paris, Ollendorff, 1890, pp. 315-322.
[611] P. Veber, *La Fée dans la coquille*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1653.
[612] *Ibid.*, Pierre Veber, *L'Enchanteur myope*, p. 1663.
[613] C. Mendès, *Le Vœu, Hélas ! Accompli, in La Princesse nue, op.cit.*, pp. 315-322.
[614] P.J. Stahl, *Tom Pouce*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1345.

manque à leur bonheur. Un jour, l'enchanteur Merlin vient leur demander l'hospitalité, et comme le couple est très généreux, ils la lui accordent aussitôt. Pour les remercier, Merlin révèle sa nature merveilleuse et demande au couple ce qui leur ferait plaisir, ce à quoi répond la fermière :

« Monsieur l'enchanteur, dit la bonne femme toute émue, j'ai un bon mari, j'ai un champ ensemencé, j'ai aussi une vache et la cabane où vous êtes, mais je n'ai point d'enfant. Ah ! si j'avais un enfant ! » dit-elle ; et elle ajouta en pleurant : « Oui, un enfant ferait notre bonheur, ne fût-il pas plus grand que mon doigt... »[615]

Hélas, ce n'est certainement là qu'une façon de parler pour la fermière, une manière d'exprimer à quel point elle souhaite un enfant ; mais pour Merlin le vœu est autre : son hôtesse souhaite un enfant grand comme son doigt, et « dans l'année, la pauvre paysanne eut un fils, mais si petit, si petit que, quand on l'eut mesuré, on trouva qu'il n'était pas plus grand en tout que le pouce de son père ».[616] Il faut donc peser chacune de ses paroles avec les fées et les enchanteurs fin-de-siècle.

Les fées sont donc des êtres dont il faut se méfier ; d'ailleurs déjà en 1814, dans *Le Pot d'or* de E.T.A. Hoffmann, les petits personnages merveilleux prennent l'apparence de minuscules serpents vert doré[617], animal à la symbolique forte. De même, dans son *Conte véridique*[618], il insiste sur les dangers que représentent les êtres de nature féerique pour les humains qui les côtoient. Ce conte rapporte les aventures de monsieur Dapfuhl de Zabelthau et de sa fille Annette, où on les voit en prise avec un gnome de la pire espèce. C'est l'occasion pour le vieil homme d'enseigner son savoir sur les êtres magiques à sa nièce, tout en la mettant en garde :

Apprends ma chère enfant, dont j'envie l'ignorance, que la terre profonde, l'air, l'eau, le feu sont remplis d'êtres d'une nature supérieure à celle des hommes, et cependant plus limitée. Il est inutile, ma petite niaise, de t'expliquer la nature particulière des gnomes, des salamandres, des sylphes et des ondins, tu ne pourrais la comprendre. C'est assez de t'indiquer les dangers que tu courres peut-être, de te dire que les esprits aspirent à des alliances avec les hommes. Et comme ils savent que ceux-ci ont ordinairement ces liaisons en horreur, les esprits choisis emploient toutes sortes de ruses pour séduire la personne qui a su leur plaire. Tantôt c'est un rameau, une fleur, un verre d'eau, un rayon de

[615] *Ibid.*, pp. 1345-1346.
[616] *Ibid.*, p. 1346.
[617] E.T.A. Hoffmann, *Le Pot d'or*, *in Contes fantastiques complets*, Tome II, *op.cit.*, p. 144.
[618] E.T.A. Hoffmann, *Conte véridique*, *op.cit.*

feu et toute autre chose, sans importance au premier coup d'œil, qu'ils emploient pour atteindre leur but. Il est vrai que ces sortes d'union sont souvent heureuses : comme celles de ces deux prêtres dont parle le prince de Mirandola, qui vécurent quarante ans avec un de ces esprits dans une parfaite félicité. Il est même vrai que les plus grands savants furent souvent le fruit d'une union pareille avec les esprits élémentaires ; et tel fut Zoroastre, qui était fils de la salamandre Oromasis. Ainsi le grand Apolonius, le sage Merlin, le vaillant comte de Clèves, le grand cabaliste Bensira furent les fruits de pareils mariages ; et la belle Mélusine aussi, selon Paracelse, ne fut pas autre chose qu'une sylphide. Mais malgré tout, le danger de ces sortes d'union est trop grand ; car outre que les esprits élémentaires exigent de ceux à qui ils accordent leurs faveurs les plus vives lumières d'une sagesse profonde, ils sont excessivement susceptibles et se vengent cruellement des offenses.[619]

Hoffmann présente les êtres féeriques, comme dangereux pour les mortels. En outre, ce conte démontre la faiblesse des pouvoirs magiques supplantés par ceux de la poésie, comme le constate Zabelthau qui n'a pu anéantir l'être maléfique malgré tout son savoir, alors que le jeune poète amoureux d'Annette le fait disparaître en un instant grâce à ses vers :

Avec votre puissant poème conjurateur, vous avez surpassé toute ma sagesse cabalistique ! Ce que n'a pu faire un pouvoir magique, (...) vos vers l'ont fait.[620]

Par ailleurs, les dangers pour les mortels et notamment les amants, à fréquenter, ou à faire confiance aux personnages féeriques, sont souvent illustrés dans les contes de fées fin-de-siècle, ce qui n'était pas le cas dans les contes traditionnels. En effet, que ce soit dans *La Belle au bois dormant* ou dans d'autres récits, on en conviendra, le merveilleux intervient en faveur des amants, puisque son action vise à les rapprocher, l'intervention des fées amenant inexorablement la solution que l'on n'attendait plus. Ainsi, sans sa bonne marraine, Cendrillon n'eût jamais rencontré son prince charmant. A l'opposé, le merveilleux joue souvent un rôle contraire dans les contes de la fin du XIXème siècle, que ce soit volontaire ou non, dans la mesure où les personnages surnaturels, qu'il s'agisse des fées, des lutins ou des anges, agissent contre la réalisation du bonheur des héros. Par exemple, dans le *Vœu maladroit*[621], un jeune vagabond apercevant la princesse Roselinde à sa

[619] *Ibid.*, p. 28-29.
[620] *Ibid.*, p. 81.
[621] C. Mendès, *Le Vœu maladroit, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 60.

fenêtre en tombe immédiatement amoureux. Hélas, se dit-il, jamais une jeune fille de son rang ne daignera poser les yeux sur le mendiant qu'il est. Alors qu'il se lamente, une fée apparaît et exauce son vœu en le métamorphosant en prince puissant. Devenu digne de Roselinde, il se présente à la cour pour demander sa main. Cependant, celle-ci menace de se donner la mort si on l'oblige à épouser ce prétendant car son cœur est pris, voué tout entier à un jeune vagabond dont elle s'est éprise le matin même, alors qu'il passait devant sa fenêtre ! Hélas ! le vœu est irréversible, la fée avait prévenu le jeune homme. La morale de ce conte est édifiante : sans le merveilleux, il eût conquis le cœur de sa bien aimée. Enfin, le renversement des rôles est total, lorsque ce n'est plus l'amour qui naît d'un phénomène magique, mais que c'est l'inverse qui se produit. C'est à ce bouleversement que l'on assiste dans *La Mémoire du Cœur*. Un roi veuf et inconsolable voue ses journées à contempler le portrait de sa défunte femme. A un de ses ministres qui lui suggère de se remarier, il assure que « jamais une femme ne s'assoira sur [son] trône et ne dormira dans [son] lit, à moins d'être de tout point semblable à celle qu'[il a] perdue ! »[622] Un jour qu'il est en train d'admirer, comme à l'accoutumée, le portrait de la reine, son regard se laisse distraire par une jeune bergère qui passe devant le château avec son troupeau. Cette jeune femme est totalement différente de la reine, aussi blonde que la défunte était brune et chaque détail de son visage s'opposant au portrait tant observé par le roi. Les jours suivants, un phénomène étrange se produit : le portrait se modifie et ne ressemble plus exactement au souvenir du roi. Il le retouche donc afin qu'il soit fidèle à l'image qui hante son cœur. Le travail achevé, son chambellan lui conseille de prendre pour épouse la jeune bergère qui ressemble, à vrai dire, en tout point au portrait ! Si le roi pense que la modification de la peinture est le fruit de quelque enchanteur, le lecteur comprend bien que la naissance d'un nouvel amour a trompé les souvenirs du roi, et ce, sans nul besoin du merveilleux, car « l'amour est plus puissant que les fées »[623].

Les pouvoirs du merveilleux, déjà supplantés par la poésie sont également supplantés par l'amour mais également par la logique. En effet, dans *The Potted Princess*, Rudyard Kipling[624] illustre l'inutilité flagrante de la magie et la suprématie de la réflexion. L'histoire se déroule en Inde où une croyance amène les mages du

---

[622] *La Mémoire du cœur*, *ibid.*, p. 153.
[623] *Les Accordailles*, *ibid.*, p. 119.
[624] R. Kipling, *The Potted Princess*, in J.Zipes, *Vicorian Fairy Tales*, *op.cit.*, p. 307.

Maharadjah à lire la destinée de la princesse dans les étoiles. Il y est dit qu'une fois devenue jeune fille, elle devrait être enfermée dans un pot en verre. Il faudrait alors demander à tous les grands hommes du royaume de trouver le moyen de l'en sortir. En récompense, il épouserait la jeune fille. La princesse grandit, et atteint l'âge d'être enfermée dans le pot de verre. Alors, tous les hommes puissants aux alentours utilisent les charmes ancestraux les plus puissants, ils soulèvent la terre et créent des prodiges sous les yeux ébahis de la princesse qui reste pourtant enfermée dans son pot de verre... Arrive alors un pauvre fils de potier, qui inspecte le pot, place ses mains des deux côtés du couvercle et le soulève sans problème délivrant la jeune fille qui sera avant peu sa femme. Les magiciens du Maharadjah éclairent ce phénomène en expliquant que nul sortilège ne retenait enfermée la princesse dans ce pot et que le défi visait à découvrir quel était le plus logique des prétendants. Ainsi, selon les magiciens eux-mêmes, la magie est superflue, seule la raison l'emporte.

En définitive, l'invulnérabilité et l'immortalité des fées et de leurs pouvoirs n'ont désormais d'égal que la place que leur laisse le scepticisme dans ce siècle finissant, c'est à dire une place aussi minuscule que les fées elles-mêmes.

III.2.2. L' « aféisme »[625].

En effet, l'une des causes principales de mortalité au pays des fées, est le scepticisme : on ne croit plus aux fées. C'est en tout cas ce que déplorent les conteurs d'alors, tels J. Lorrain[626] ou A. France[627]. Ce phénomène se constate jusque dans les contes eux-mêmes, ainsi, dans *Les Accordailles*[628], le conteur rapporte l'histoire de la princesse Othilde, une princesse extraordinairement petite. Pour remédier à ce problème, les parents font tout d'abord appel aux médecins du royaume, qui

[625] Nous empruntons ici le terme inventé par Anatole France dans *Histoire de la duchesse de Cigogne et de M. Boulingrin, in F. Lacassin, Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1683.
[626] Cf. introduction aux *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*
[627] Cf. *Dialogue sur les contes de fées, in Le Livre de mon ami, op.cit.*
[628] C. Mendès, *Les Accordailles, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 112.

s'avouent incapables de la faire grandir. Alors, et uniquement à ce moment là, le couple royal décide de faire intervenir les fées... qui échouent elles aussi.

Anatole France, quant à lui, personnifie le scepticisme en créant M. de Boulingrin. Dans *Histoire de la duchesse de Cigogne et de M. de Boulingrin*[629], le narrateur souhaite compléter le récit de *La Belle au bois dormant* rédigé par Charles Perrault deux siècles auparavant. Il n'a pas l'intention de revenir sur ce qui arriva à l'infante qui se piqua le doigt avec un fuseau et qui s'endormit cent ans, mais il désire rapporter « des anecdotes relatives au roi Cloche et à la reine Satine, dont la fille dormit cent ans, ainsi qu'à divers personnages de la Cour qui partagèrent le sommeil de la princesse ». C'est donc en marge du conte de fées que le récit va se construire, un récit en outre, qui se pose d'emblée comme un récit historique, puisque le narrateur tient ses informations de « plusieurs mémoires du temps, restés inédits ».[630] Tout d'abord, le conteur confirme que le roi et la reine omirent d'inviter une vieille fée qui, par souci de vengeance, condamna l'enfant à se piquer le doigt d'un fuseau à quinze ans et d'en mourir. Il est également exact que les bonnes fées présentes purent adoucir ce sort en commuant la mort en cent ans de sommeil qui s'achèverait lorsqu'un prince viendrait la délivrer.

Puis, on apprend ce que l'on ignorait dans le conte de Perrault, à savoir comment les sujets du roi réagirent à cette nouvelle : toute la cour est sous le choc de ce tragique événement, exceptés « des hommes d'affaires et des hommes de science qui ne croyaient point à l'arrêt des fées, pour cette raison qu'ils ne croyaient pas aux fées »[631]. Monsieur de Boulingrin, secrétaire d'Etat aux Finances en fait partie, plus encore il illustre à lui seul ce que « scepticisme » veut dire. Le narrateur le taxe, en outre, d' « aféisme »[632], car M. Boulingrin ne croit, par dessus tout, pas aux fées ! Pourtant, celles-ci ne manquent pas de se manifester à lui. Une première fois, alors qu'il traverse un parc pour aller retrouver sa maîtresse, la duchesse de Cigogne, il se voit encerclé par trois jeunes fées qui chantent une chanson. Etourdi par la danse et les chants, il supplie qu'on le laisse, ce qu'elles font aussitôt. Plus loin, elles réapparaissent sous leur forme véritable, et c'est trois besacières fort laides qui le hèlent, qui le complimentent et qui tentent de le séduire, mais Boulingrin se débat, il

---

[629] A. France, *Histoire de la duchesse de Cigogne et de M. de Boulingrin*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p. 1679.
[630] *Ibid.*, p. 1679.
[631] *Ibid.*, p. 1683.
[632] *Ibid.*, p. 1683.

veut s'en aller. Devant cette résistance à leurs caresses, les trois vieilles fées l'invectivent, le battent et pour finir, lui urinent dessus. Cette expérience, qui a tout pour être traumatisante, n'impressionne pas outre-mesure le secrétaire d'Etat aux Finances qui, de toutes manières, ne croit pas aux fées…

Les années passent, et les quinze ans stipulés dans l'arrêt des fées sont atteints par la jeune princesse. Comme l'a dit justement Perrault, Aurore se pique le doigt et s'endort. La triste nouvelle fait le tour de la cour et la duchesse de Cigogne vient prévenir son amant. Il accepte de se rendre avec elle au chevet de l'infante, mais n'a guère d'inquiétude : cet état est certainement passager et n'est qu'une coïncidence avec la prédiction des fées, qui d'ailleurs n'existent pas… Voilà donc Boulingrin et Cigogne dans le château, attendant dans une antichambre d'être introduits dans la chambre bleue où repose la pauvre enfant. Au même moment, la fée Viviane apprend que la malédiction a été accomplie. Elle décide donc de toucher de sa baguette tous les habitants du château, de manière à ce qu'ils s'endorment et ne se réveillent qu'avec la délivrance de leur maîtresse. Ainsi, Aurore ne se réveillerait pas esseulée, mais entourée d'une cour. C'est au moment où Boulingrin assure la duchesse qu'il n'y a, à coup sûr, pas la moindre féerie dans cette affaire, que Viviane les touche de sa baguette et les plonge dans un sommeil sans rêves. Cent ans se passent…

Un jour, enfin, en accord avec la prédiction, un prince vient délivrer la jeune princesse, et tout le château s'éveille de sa léthargie. Aurore suit son prince, et sa cour essaye de comprendre les évènements étranges qui se déroulent sous leurs yeux. Quant à Boulingrin et Cigogne, « leur surprise était grande de tout ce qu'ils voyaient et de tout ce qu'ils entendaient. Mais au bout d'un quart d'heure, ils eurent épuisé leur étonnement et rien ne les émerveilla plus. Eux-mêmes, ils n'intéressaient personne. On ne comprenait absolument rien à leur histoire ; elle n'éveillait aucune curiosité, car notre esprit ne s'attache ni à ce qui est trop clair ni à ce qui est trop obscur pour lui ». Ils s'établissent dans la capitale du royaume et gagnent leur vie en chantant par les rues. Enfin l'« aféisme » de Boulingrin ne faiblit pas durant ces cent ans de sommeil et on le retrouve devant un saladier de vin chaud, « expliquant aux buveurs qu'il est absurde de croire aux fées. »[633]

[633] *Ibid.*, p. 1688.

« Notre esprit ne s'attache ni à ce qui est trop clair ni à ce qui est trop obscur pour lui », voilà une remarque d'Anatole France qui semble bien résumer l'incrédulité et qui pourrait venir clore un certain nombre de récits merveilleux fin-de-siècle, comme ceux de W.B. Yeats regroupés dans le recueil *The Celtic Twilight*[634], où chaque histoire constitue le témoignage d'une rencontre plus ou moins furtive avec des êtres surnaturels. De toutes ces rencontres, il ne ressort rien de concret, comme si le monde « mortel » côtoyait cet autre monde, mais se refusait à l'admettre malgré toutes les preuves de son existence. Les personnages de ce recueil sont semblables à monsieur de Boulingrin qui nie l'évidence alors qu'elle danse sous ses yeux. Ainsi, est-il possible de citer le texte *Mortal Help*, où un vieillard confie au narrateur qu'étant jeune il travaillait avec trente personnes dans un champ, lorsqu'ils virent plus de cent cinquante membres du peuple merveilleux jouer devant eux. Les hommes s'étaient alors arrêtés pour assister à ce spectacle incroyable mais leur patron leur avait ordonné de se remettre au travail. Personne n'avait plus fait attention aux personnages surnaturels qui avaient alors disparu. *Enchanted Woods*, concentre également plusieurs témoignages où des personnes racontent au narrateur des anecdotes plutôt que des histoires, où des personnages surnaturels se sont présentés à eux. Mais ce qui ressort de ces déclarations c'est l'impossibilité de créer une communication réelle entre ce peuple et le peuple mortel, ce dernier persistant à nier le premier qui se montre pourtant à lui en de multiples occasions. Il a été vu précédemment que les contes de fées présentaient des affinités avec l'ésotérisme. Il semble qu'avec Yeats, ces affinités soient plus que jamais confirmées et illustrées, c'est pourquoi les histoires perdent leur statut de récit pour laisser place à l'anecdote, au témoignage dont ne ressort finalement que l'illustration du scepticisme humain, de l'incapacité du commun des mortels à établir un contact réel et durable avec les créatures surnaturelles. Enfin, le merveilleux succombe dans ce recueil, pour laisser place, tout au plus, à un fantastique qui flirte bien souvent avec les élucubrations de vieillards livrées au narrateur.

Ainsi, les hommes modernes ne font plus confiance aux fées et ce phénomène s'étend aux personnages des contes de la fin du XIXème.

---

[634] W.B. Yeats, *The Celtic Twilight*, *op.cit.*

III.2.3. Le progrès.

Le progrès, dont les pouvoirs ont, petit à petit, remplacé ceux des fées, contribue à l'asphyxie de ces dernières. C'est ainsi que l'électricité est souvent incriminée par les conteurs dans la disparition du merveilleux, comme dans le récit de Jean Lorrain, intitulé *Lanterne magique*[635], où l'on assiste à la conversation entre le conteur et un électricien qui a lieu à l'entracte d'une représentation théâtrale. Le conteur présente l'électricien comme « un des assassins de la Fantaisie »[636], et prononce un réquisitoire contre le progrès :

> La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, monsieur, qui est aussi la Fantaisie : la dernière fée est bel et bien enterrée et séchée, comme un brin d'herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac ; Michelet a disséqué la Sorcière et, les romans de M. Verne aidant, dans vingt ans, pas un, en entendant la Danse des Sylphes, n'aura le petit accès de nostalgie légendaire qui me fait divaguer.[637]

Et si Lorrain évoque la dernière fée, « enterrée et séchée » par la faute de la science moderne, Mendès dans *La dernière fée*, illustre cet événement puisque Oriane, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, délogée de Brocéliande par des promoteurs qui n'ont pas hésité à exterminer toutes ses consœurs, part à la recherche de quelqu'un qui voudra bien la recueillir en échange de services rendus grâce à ses pouvoirs magiques. Hélas, elle se rend vite compte qu'elle n'a plus sa place dans ce monde gouverné par une autre fée, la fée électricité :

> Le jour montant, la petite fée vit par la porte ouverte d'un cabaret deux hommes qui jouaient aux cartes, penchés vers une table ; à cause de l'obscurité grandissante, il devait leur être fort difficile de distinguer les figures et les couleurs. « Ah ! Messieurs, dit-elle, si vous me gardez avec vous et si vous me protéger, vous n'aurez point sujet de vous en repentir. Je ferai venir dans cette salle tous les vers-luisants qui s'allument aux lisières des bois ; vous ne tarderez pas à y voir assez clair pour continuer votre jeu avec tout le plaisir possible. » (...) Les joueurs n'entendirent point, ou feignirent

---

[635] J. Lorrain, *Lanterne magique*, *in Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900, pp. 47-48.
[636] *Ibid.*, p. 49.
[637] *Ibid.*, p. 48.

de ne pas entendre : l'un d'eux fit un signe, et trois grands jets de lumière, hors de trois pointes de fer, jaillirent vers le plafond illuminant tout le cabaret, beaucoup mieux que ne l'auraient pu faire trois mille vers luisants. Alors Oriane ne put s'empêcher de pleurer, comprenant que les hommes et les femmes étaient trop savants pour avoir besoin d'une petite fée.[638]

Pierre Veber s'est également penché sur le sort de la dernière fée face au progrès et en a tiré un conte du même nom : *La dernière fée*[639]. On y découvre l'ultime petite fée vivant depuis des siècles dans une forêt de Thuringe, une forêt réputée pour être impénétrable. Un de ses seuls loisirs est de rendre visite à son ami le Génie des Carrières. Lasse de cette vie de recluse, elle décide d'entreprendre un voyage. Sceptique quant aux retombées positives de cette idée, le Génie accepte néanmoins de l'accompagner dans ce périple qui va les mener jusqu'à Paris. Hélas, la petite fée toute excitée par ce voyage et impatiente d'étonner les hommes par ses pouvoirs, va de désillusion en désillusion. D'abord, elle crée un incident ferroviaire sans précédent, car effrayée par un train sortant d'un tunnel, elle le stoppe violemment provoquant bien évidemment l'entrechoquement des compartiments les uns contre les autres. C'est que la fée pensait qu'il s'agissait d'un dragon qui sortait de terre ! Enfin arrivés à Paris, les deux personnages féeriques découvrent tour à tour l'ascenseur, l'électricité, le cinématographe et le phonographe ! Tout est si surprenant que la fée se demande s'ils ne se trouvent pas dans une ville de sorciers... Le génie quant à lui conclut qu' « en vérité, les hommes de ce pays vivent dans le merveilleux ; nous ne saurions les surprendre ». Le dernier paragraphe du conte, s'il ne montre pas la mort physique de la dernière fée comme chez Mendès, montre sa mort morale, l'apogée de l'inutilité de ses pouvoirs, détrônés par le progrès :

De retour dans leur antique forêt, les deux divins touristes ont résolu de ne plus tenter l'aventure au loin. Ils resteront dans leur domaine jusqu'à la consommation des siècles ; mais ils se sentent plus malheureux qu'auparavant, et comme diminués ; car ils ont compris que les hommes ont fini par conquérir la suprême magie, et que dans le monde moderne il n'y a plus de place pour les Fées.[640]

---

[638] C. Mendès, *La dernière fée, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 253.
[639] P. Veber, *La dernière fée, in* F. Lacassin, *Si les fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1671.
[640] *Ibid.*, p. 1676.

En outre, le progrès ne se borne pas à décimer les fées, il s'attaque à toutes les créatures imaginaires comme le rappelle Edith Nesbit dans *The Last of the Dragons*, où le dernier dragon, Fido, apprivoisé et adopté par une jeune princesse de Cornouailles, se rend utile en transportant les enfants de la cour jusqu'à la plage en volant. Mais le progrès le rattrape et le rend superflu, se sachant démodé et ne pouvant supporter son inutilité, il demande au roi de le transformer en appareil mécanique, et ce dernier le métamorphose en avion. Voilà donc comment a disparu le dernier dragon : il est tout simplement devenu le premier avion ![641]

De même, pour Emile Bergerat, l'automobile supplante les bottes de sept lieues, rebaptisées pour l'occasion et par dérision *Les Bottes de 28 kilomètres*[642]. En effet, dans ce conte, c'est au volant d'une voiture qu'il vient d'acquérir, que le narrateur vient au secours du Petit Poucet qui fuit devant celui que Bergerat nomme le « puerophage ». Certes, l'automobile a bien du mal à distancer l'ogre chaussé de bottes fées, jusqu'à ce que Poucet fasse remarquer au conducteur que « cette mesure de vingt-huit kilomètres était fatale et que l'ennemi ne pouvait ni l'augmenter, ni la réduire » :

> - C'est sept lieues, toujours, et ni plus ni moins. Donc, tu n'as tantôt qu'à ralentir et tantôt qu'à activer la machine pour rester en deçà ou en delà du pas magique.[643]

Et, en effet, la machine supplante la magie, puisque l'ogre s'élance tout droit dans un gouffre, ne pouvant diminuer la largeur de son pas, tandis que l'automobile freine juste à temps !

III.2.4. La religion.

Enfin, le dernier danger pour les fées en cette fin de siècle est loin d'être le moindre, puisqu'il s'agit de la religion, et plus particulièrement du christianisme.

---

[641] E. Nesbit, *The Last of the Dragons, in Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 353.
[642] E. Bergerat, *Les Bottes de 28 Kilomètres, in Contes de Caliban*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 199.
[643] *Ibid.*, pp. 203-204.

Ainsi, la petite fée Oriane[644], encore elle, se voit délaissée par les coccinelles, et si l'auteur nous rappelle que ces insectes sont aussi appelés « bêtes à bon Dieu », ce n'est pas anodin. C'est que l'existence des fées ne peut être acceptée au sein d'une religion monothéiste. Le conte le plus explicite de Mendès à ce sujet est intitulé *Les trois bonnes fées*[645]. Dans ce récit il est question d'Abonde, de Myrtile et de Caricine, trois fées « bonnes au-delà de ce qu'on peut concevoir ». Mais un cruel enchanteur qui souhaite que la douleur continue de régner sur terre les fait comparaître devant lui. Il leur annonce qu'elles seront privées de leur féerique puissance pendant de nombreux siècles, durant lesquels elles seraient métamorphosées en choses inertes ou non. Il daigne tout de même, par « miséricorde », leur permettre de choisir les formes sous lesquelles elles devront passer leur pénitence. Comment ne pas voir en cet enchanteur tout puissant, qui inflige douleur et souffrance aux hommes et qui se veut malgré tout miséricordieux, une image de Dieu ?

En outre, au fil du recueil *Les Oiseaux bleus*, les anges viennent subrepticement remplacer les fées et la comparaison de la fée des *Baisers d'or*[646] avec un ange en dit long sur le sort réservé au petit peuple féerique : seul le merveilleux chrétien est encore à même de faire foi dans l'esprit des hommes. Ce phénomène procède de cet intérêt, présenté précédemment, que porte la génération fin-de-siècle à tout ce qui touche à l'ésotérisme, et la religion ici à travers le christianisme,[647] par ses croyances aveugles, ses mystères et ses miracles en fait partie.

Par ailleurs, mêler le merveilleux païen au merveilleux chrétien procède d'une perversion par amalgame assez jubilatoire pour ces maîtres de l'ironie, et c'est à la fée d'en faire, la plupart du temps, les frais. Ainsi, le conte les *Idées de Liette,* de

---

[644] C. Mendès, *La dernière fée, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 250.

[645] *Ibid., Les Trois bonnes fées*, p. 160

[646] *Ibid., Les Baisers d'or,* p. 107 : « Mais tout à coup ils purent croire que, morts déjà, ils étaient dans le paradis, tant il y eut autour d'eux de magnifique lumière, tant leur apparut rayonnante et pareille aux anges la dame qui s'avançait vers eux dans une robe de brocart vermeil, une baguette d'or à la main. »

[647] Voir R Bessede, *La crise de la conscience catholique dans la littérature française à la fin du XIXème siècle*, Paris, Lincksieck, 1973 ; A. Riffard, « La Christianisation », *in L'Esotérisme, op.cit.*, pp. 589-618 ; et H. Juin, « Ces étranges catholiques de la fin du XIXème siècle », in *Ecrivains de l'avant-siècle, op.cit.*, pp. 135-144. Il apparaît que la foi n'est pas la motivation principale de cet intérêt pour la religion, supplantée par ce que H. Juin nomme « une mysticité vague » (p. 136). On se souvient également de des Esseintes, principalement fasciné par les beautés de la liturgie.

Jules Lemaître, qui figure dans son recueil *En Marge des vieux livres*[648], placé dans la section « En Marge des Evangiles » et non dans celle intitulée « En Marge des contes de Perrault », comme l'on aurait pu s'y attendre compte-tenu de la matière des contes, présente une enfant de dix ans, la filleule du narrateur, peu enthousiasmée par les récits de ma Mère l'Oye dont elle juge les fins injustes :

> Voyons parrain ; est-ce que tu admets la fin du Petit Chaperon rouge ? Voilà une petite fille qui est mangée par le loup ; pourquoi ? parce qu'elle a été polie avec lui et parce qu'ensuite elle s'est amusée à cueillir des noisettes ! (...) C'est comme la femme de l'Ogre dans Le Petit Poucet. Elle est très bonne la femme de l'ogre. (...) Et comment est-elle récompensée de son bon cœur ? Le lendemain matin, elle trouve ses sept filles égorgées et « nageant dans leur sang » (...) Il y en a, comme je te l'ai expliqué, qui sont punis et qui n'ont absolument rien fait ; mais il y en a aussi qui sont punis, non pas injustement, si tu veux, mais beaucoup plus qu'ils ne l'ont mérité.[649]

Le jour de Noël, Liette se transforme en conteuse et réinvente les contes de Perrault pour ses amies. Ainsi, imagine-t-elle le petit Chaperon Rouge, la femme de l'Ogre, Madame Barbe-Bleue, la jeune fille condamnée à cracher des crapauds pour n'avoir pas donné de l'eau à une fée, qui vont rendre visite au petit Jésus dans son étable à Bethléem pour avoir sa bénédiction. Les personnages bibliques réparent alors les injustices commises au pays des fées : la Vierge annonce au petit Chaperon Rouge que sa grand-mère n'a pas été dévorée par le loup car celui-ci a été chassé par un homme, et un des rois mages la trouve si mignonne qu'il l'adopte et l'emmène avec ses parents en son royaume. Quant à la femme de l'Ogre, venue pleurer ses sept filles, la Vierge lui dit :

> Rentrez dans votre maison, pauvre femme ; vous y trouverez vos sept filles vivantes dans leur lit ; elles seront même plus jolies qu'auparavant et, au lieu de leurs longues dents et de leurs nez crochus, elles auront de petites dents et des nez retroussés.[650]

Puis, vient le tour de Madame Barbe-Bleue, bien embarrassée avec sa clé tachée de sang. La Vierge la prend, la fait toucher par l'enfant Jésus, et voilà la tache disparue. Enfin, lorsque la victime des *Fées* de Perrault vient demander pitié à Jésus,

---

[648] J. Lemaître, *Les Idées de Liette*, *in En Marge des vieux livres*, Paris, Société Française d'Imprimerie, 1905, pp. 133-146.
[649] J. Lemaître, *Les Idées de Liette*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, pp. 1608-1609.
[650] *Ibid.*, p. 1610.

ce ne sont pas des vipères qui sortent de sa bouche, mais des roses de Noël ! Quant au Marquis de Carabas, qui a construit sa fortune sur des mensonges et sur les ruses de son chat, la Vierge lui annonce qu'au même moment son château s'évapore et qu'à force de travail et de bonne volonté il réussira à le reconstruire.

Les personnages féeriques doivent donc se soumettre aux pouvoirs chrétiens, et la Vierge se transforme en fée pour rétablir la justice dans les contes de Perrault. Cette soumission des pouvoirs magiques aux pouvoirs chrétiens, Jean Lorrain la rappelle dans *La Princesse Neigefleur*[651], où la reine Imogine se souvient, mais un peu tard, que « la nuit de l'Epiphanie, la présence des Mages en marche vers Bethléem rompt le pouvoir des maléfices, qu'aucun sortilège n'est possible dans l'air nocturne encore comme imprégné de la myrrhe des encensoirs »[652]. Mais, dans cette réécriture de Blanche-Neige, le désir d'Imogine de tuer Neigefleur qui la surpassait en beauté, lui fait oublier ce phénomène, et elle s'aventure au dehors. Privée de ses pouvoirs, elle appelle à l'aide les gnomes, mais seuls les loups l'entendent et viennent la dévorer.

Par ailleurs, Liette, dans ses nouvelles versions des contes de Perrault, ne fait pas cas des fées, et le narrateur comble cette lacune :

> Mais tu n'as pas parlé des fées qui sont dans les contes de Perrault. Elles aussi vinrent adorer l'enfant Jésus dans l'étable ; et, comme elles étaient très belles et magnifiquement habillées (...), ce fut un très beau spectacle et que tu auras moins de peine à te figurer que j'en aurais à le décrire... L'enfant Jésus reçut leur hommage ; puis il changea les fées en saintes et ils les répandit dans la campagne et dans les bois.[653]

Voilà donc un sort possible pour ces fées converties au christianisme : de fées, elles deviennent saintes, leur conversion devenant alors une « reconversion ».

Toutefois, une autre option s'offre aux victimes de cette croisade contre le merveilleux païen : la mort. C'est cette alternative que Lorrain a choisi d'illustrer dans *Oriane vaincue*[654]. Oriane vit dans une grotte où elle attire les chevaliers, ceux-ci succombent à son charme et restent là, devant la grotte, à la désirer sans fin. « Depuis combien d'années, interroge le conteur, Oriane les retient-elle, immobiles

---

[651] J. Lorrain, *La Princesse Neigefleur*, *in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 321.
[652] *Ibid.*, p. 328.
[653] J. Lemaître, *En Marge des vieux livres*, *op.cit.*, p. 145.
[654] J. Lorrain, *Oriane vaincue*, *in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 237.

et muets, retranchés de la vie, presque devenus fantômes dans les ronces et les ciguës de son antre ? Les uns depuis cent ans, les autres depuis cinquante ; il y en a là qui dorment depuis vingt hivers, d'autres depuis un mois », et Oriane reste « debout dans une auréole de lueurs laiteuses et frissonnantes, tel un halo dont se cerne la lune dans les ciels pluvieux, (...) Oriane se cambre et se meut lentement sous sa chevelure de clair de lune, s'étire, voluptueusement, puis se penche éblouie vers un petit miroir ovale qu'elle tient d'une main ; opale mystérieuse au fond de laquelle apparaît et s'évanouit tour à tour le visage de prière de chacun des guerriers ». Mais, un jour, elle sent que s'approche un homme qui veut sa mort, « un héros incorruptible, élevé par les moines dans la haine et l'horreur de la femme », elle se dit qu'elle peut ralentir sa marche mais se résout à l'attendre sans rien tenter :

> Les temps étaient révolus, elle était vaincue d'avance. C'était le Christ qui marchait avec cet enfant, le Christ ennemi de la joie, de la volupté et de l'amour.

Pour Jean de Palacio, « L'antagonisme entre paganisme épanouissant et christianisme réducteur est formellement établi »[655]car de cette foule d'hommes captivés par Oriane, il ne restera plus qu'un charnier après l'incantation du jeune guerrier, car comme lui explique Oriane « ils rêvaient et vivaient de leurs rêves », car elle était la dernière illusion qu'avaient encore les hommes. Désormais, cette dernière illusion est morte, réduite à une vieillarde hideuse :

> Sa chevelure était devenue grise, et, racornie, édentée, toussotante, ployée en deux, brisée, l'air d'un spectre elle-même avec sa peau couleur de cendre et ses yeux blancs de taies entre des cils saignants (...).[656]

Avec l'intervention du christianisme, la dernière illusion, la dernière fée se meure vieille et laide.

Ainsi, les fées fin-de-siècle procèdent de la perversion du merveilleux en en subissant les bouleversements. Elles vieillissent, rapetissent, et meurent. Elles sont

---

[655] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 63.
[656] *Ibid.*, p. 247.

victimes de la misogynie et du pessimisme des conteurs fin-de-siècle, du scepticisme, du progrès et de la résurgence de l'intérêt pour les croyances chrétiennes.

L'agonie des fées correspond à une démarche de perversion du merveilleux traditionnel, qui consiste à mettre ce dernier en danger en repoussant ses limites dans les confins du réel. Il se voit tout d'abord confronté à une exégèse forcée, qui fait du conte fin-de-siècle une véritable critique du style du conte de fées traditionnel. Puis le réel fait son entrée en grande pompe sur les territoires féeriques, le conte de fées devient alors le plus souvent un conte de faits divers. Les personnage tutélaires du conte de fées ne s'en remettront pas et succomberont de diverses manières dans les récits fin-de-siècle.

Dès lors, on peut s'interroger sur la validité d'un merveilleux envahi par le réel et privé de ses personnages féeriques. Ce merveilleux perverti mérite-t-il encore le nom de « merveilleux » ? Théodore de Banville répond positivement à cette question dans un recueil intitulé *Les Belles Poupées*, dans lequel il lance un nouveau concept : celui d'un conte de fées laïque, c'est à dire dans lequel aucune fée ne vient prodiguer ses dons[657].

[657] Th. De Banville, *Les Belles Poupées*, *op.cit.*, p. 155.

Chapitre II :

Un conte de fées « laïque ».

Lorsqu'on lui raconte l'histoire de Lise de Belvelize et ses mésaventures avec une petite fée, le conteur du *Vœu, Hélas ! Accompli*, aurait tendance à ne pas en croire ses oreilles, « encore que l'apparition d'une fée rendît le conte si vraisemblable »[658]. Voilà comment Mendès, ce grand créateur de fées, les rejette définitivement du merveilleux ! La fée, autrefois personnage tutélaire du conte de fées, devient ici une preuve irréfutable du réel ! Quant au merveilleux, lorsque ses éléments fondateurs ne sont pas pervertis, il s'en voit dépouillé. C'est dans *Les Belles Poupées* que Théodore de Banville met un nom sur ce phénomène :

> -(...) contez-nous quelque chose, par exemple un conte de fées.
>
> -Oui, dit monsieur Roman, (...) mais un conte de fées laïque,
>
> c'est à dire dans lequel il n'y ait pas de fées. Car, dans le siècle des torpilleurs et de la lumière électrique, nous ne saurions admettre les superstitions abolies, ni rien qui suppose une impossible dérogation aux lois naturelles.[659]

Un conte de fées laïque, un conte de fées sans fées... Il semble que la perversion soit à son comble dans cette entreprise. Mais comment alors justifier la rédaction d'un recueil de contes de fées en se refusant à y impliquer des fées ?

Tout simplement en convoquant dans les récits, le merveilleux. Certes, on l'a vu plus haut, il est perverti, marié de force au réel pour le meilleur mais surtout pour le pire, à savoir la maladie, et la mort ; en outre, il est victime de moqueries plus ou moins explicites quant au style qui l'accompagne traditionnellement, mais il est, contrairement à la fée, indispensable pour les conteurs fin-de-siècle. Tel une drogue que les auteurs utilisent pour s'échapper du réel, le merveilleux est nécessaire, voire même essentiel. Comme une drogue, ses effets sont éphémères, mais d'une telle puissance, qu'une fois que l'esprit en quête d'altérité y a goûté, rien ne peut l'en

---

[658] C. Mendès, *Le Vœu, Hélas ! Accompli, in La Princesse nue, op.cit.*, p. 322.
[659] T. de Banville, *Les Belles Poupées, op.cit.*, p. 155.

détourner. Pour être assouvis, les conteurs le convient tout d'abord en utilisant le rêve comme cadre du récit, ce qui présente la particularité d'ancrer solidement le récit dans l'irréel ; puis lorsque le besoin se fait plus pressant, lorsque le réel est trop insupportable et qu'il est indispensable de le transcender au plus vite, les conteurs l'exhortent à se présenter en l'appelant par des évocations plus ou moins floues de personnages ou d'évènements de contes traditionnels.

I. Un habit onirique pour le merveilleux fin-de-siècle.

« Un conte est au fond comme un rêve »[660], écrivait Novalis, et si en 1913, Sigmund Freud s'intéressait à l'occurrence d'éléments du conte de fées dans les rêves[661], on rechercher ici les occurrences et le rôle du rêve dans les contes de fées de la fin du XIXème siècle.

I.1. Le rêve pour transcender le réel.

Pour prouver que l'on ne se situe pas sur les sentiers du réel, le rêve paraît être un alibi imparable. En effet, la Belle au Bois éveillée de Willy rappelle amèrement que le rêve est un formidable moyen de fuir la réalité : « mon joli songe est fini, regrette-t-elle, et jamais plus je n'éviterai la Réalité qui me crève les yeux ».[662]

Aussi, le rêve est amené à intervenir dans de nombreux contes merveilleux, comme dans le célèbre *Alice's Adventures in Wonderland*, soit *Alice au pays des merveilles*[663], de Lewis Carroll, publié en 1865. Pour cet auteur, « le rêve est aussi essentiel au merveilleux que le merveilleux l'est au conte »[664]. Ce récit est avant tout l'histoire d'un rêve, celui de la petite Alice, qui s'assoupit dans un bois et qui voit soudain passer un lapin blanc. Elle se met en tête de le suivre et se voit précipitée au centre de la terre où elle tombe sur un tas de feuilles mortes. Dans un monde étrange,

---

[660] Cité par A. Montandon, *Du Récit merveilleux, ou l'ailleurs de l'enfance*, *op.cit.*, p. 13.
[661] S. Freud, « The Occurrence in Dreams of Material from Fairy Tales » (1913), *in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XII, London, The Hogarth Press, 1958, p. 281.
[662] Willy, *Mécomptes de Fées*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p. 1630.
[663] L. Carroll, *Alice au pays des merveilles*, traduction en Français de Henri Parisot, *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1990, p. 93.
[664] J. Gattégno, *Lewis Carroll*, Paris, José Corti, 1970, p. 88.

elle connaît de nombreuses péripéties et se réveille enfin, assise dans les bois, car elle n'a pas bougé, la jeune Alice, et a rêvé toute l'aventure.

Six ans plus tard, Lewis Carroll publie une suite des aventures d'Alice intitulée *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, titre traduit en français par *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*[665]. Dans cette nouvelle histoire, également rêvée par Alice[666], la jeune fille passe de l'autre côté du miroir de son salon, et arrive dans un monde construit à la manière d'un échiquier. Là, elle rencontre, entre autres personnages étranges, Twideuldie et Twideuldeume. Lorsque le roi s'endort, le premier dit à Alice : « Il rêve de toi. Et s'il cessait de rêver de toi, où crois-tu que tu serais ? », l'enfant, qui ne se pose nulle question sur la réalité de ce qu'elle vit , que ce soit de ce côté du miroir ou de l'autre, répond alors : « où je suis maintenant, naturellement ! » Twideuldie énonce alors une vérité qui pourrait amener à penser que Schopenhauer aurait fondé sa philosophie de ce côté-ci du miroir :

> Pas du tout ; tu ne serais nulle part, parce que tu es seulement une espèce d'idée dans son rêve.[667]

Cette réflexion de Twideuldie amène deux interprétations. La première renvoie les personnages à leur statut de créations, soumis à l'imagination du démiurge qu'est leur auteur. La seconde, plus effrayante, excède même la vision de Schopenhauer puisque, dans ce pays situé de l'autre côté du miroir, la réalité de chacun dépend des songes d'autrui. Dans un tel monde, personne n'a donc réellement son destin en main, et finalement, qu'est-ce qui sépare ce monde de celui dans lequel on vit ? Rien, si ce n'est une infime plaque de verre. Voilà comment une phrase prononcée par un singulier personnage peut dévoiler la fragilité de la réalité et les liens très étroits qu'elle noue avec le rêve, qui serait finalement le véritable démiurge.

Chez Rémy de Gourmont aussi, les personnages s'interrogent sur la matière véritable du rêve, comme M. de la Hogue qui confie au narrateur de *Sur le Seuil*, qu'il avoue connaître le sommeil, mais ignorer l'inconscience :

---

[665] L. Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, traduction en Français de Henri Parisot, *in Œuvres, ibid.*, p. 251.

[666] D'ailleurs les deux derniers chapitres s'intitulent « Réveil » et « Qui a rêvé cela ? ». Voir également Jean Gattégno, « Le rêve dans les aventures d'Alice », *in Lewis Carroll, op.cit.*, pp. 92-102, où l'auteur montre que Carroll joue avec cette notion pour faire accepter le merveilleux.

[667] *Ibid.*, p. 296.

Mes rêves sont tellement la continuation de mes pensées du soir, et, le matin, je renoue si logiquement mes rêves à ma pensée que je ne me souviens pas d'avoir cessé de nager en pleine clarté intellectuelle pendant une heure, depuis trente ans. [668]

Shakespeare avait déjà abordé la proximité de ces trois notions que sont le songe, la réalité et l'irréalité dans *la Tempête*, où il mettait ces paroles dans la bouche de Prospéro :

Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes et notre petite vie, un somme la parachève.[669]

Hermann Hesse utilise également le rêve pour développer certains de ses *Contes merveilleux*[670], comme en témoignent quelques titres du recueil : *Rêve flûté*, *Le Sentier du rêve*, ou encore *Le Rêve du poète.*

Ainsi, *Rêve flûté*[671] montre un jeune homme qui décide de partir découvrir le monde. Son père lui confie alors une flûte pour lui permettre de chanter le monde tel qu'il le verra. Sur sa route, le jeune musicien rencontre tout d'abord une jeune fille, et après qu'elle lui a donné son premier baiser, le jeune homme peut chanter l'amour. Puis, il reprend sa route et monte sur une barque où un homme étrange semble l'attendre. Ils descendent le fleuve, et le jeune aventurier chante tour à tour l'amour, la nature, jusqu'à ce qu'il soit interrompu par le conducteur de l'embarcation qui chante quant à lui la souffrance et la mort. Cet étrange voyage, en cette non moins étrange compagnie, lui apprend que la vie est faite d'amour, mais aussi de souffrance et de mort. Profondément troublé par cette vérité, le jeune homme voit débarquer celui qui la lui a révélée. Désormais, il est seul maître à bord de sa barque, mais il ne peut retourner chez lui, au pays de son enfance où tout n'était que soleil et bonheur, il se penche alors au-dessus de l'eau noire et découvre son reflet, c'est face à un vieil homme qu'il se trouve maintenant. Ce récit est une représentation de la vie, vue par les yeux d'un jeune homme naïf qui part découvrir le monde et qui acquiert en même

---

[668] R. de Gourmont, *Sur le Seuil*, *in Histoires magiques*, Toulouse, Ombre, « Petite Bibliothèque », 1994, p. 50.
[669] W. Shakespeare, *La Tempête*, *in Œuvres Complètes*, Vol. II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1959, p. 1515.
[670] H. Hesse, *Les Contes merveilleux*, Paris, Babel, 1994.
[671] *Rêve flûté*, *ibid.*, p. 27.

temps que la connaissance et la sagesse, la vieillesse et l'annonce de la mort prochaine. Voilà encore un sujet bien ancré dans la réalité, puisque c'est le lot de chacun de vieillir et de mourir, mais le récit est situé dans un univers étrange, où le temps semble parfois arrêté et parfois accéléré, où les lieux ne paraissent pas avoir de frontières précises, et l'on glisse d'un chemin à un fleuve comme cela pourrait avoir lieu dans un rêve, soit dans un monde non soumis aux lois matérielles. Cette atmosphère onirique permet à ce texte d'être inséré dans un recueil de *Contes merveilleux*.

Le Sentier du rêve[672] relate un rêve du narrateur. A aucun moment cela n'est dit, mais tout concourt à le prouver. Les lieux se métamorphosent inlassablement, les personnages sont flous, les contours s'estompent et se recréent sans cesse :

> Ce visage qui voguait imprécis au milieu des cheveux sombres et flottants, n'était fait que de pâleur suave, sans rien de concret.[673]

Et plus loin :

> Un sentiment merveilleux de plénitude et de puissance me gonfla la poitrine, et dilata l'espace qui m'environnait. Honteux, les murs de la pièce –qui n'avait plus rien d'un « salon » !- s'écartèrent et s'évanouirent. Je me retrouvais au bord d'un lac.[674]

Par ailleurs, le narrateur découvre que l'assemblée présente se moque de lui et il s'aperçoit avec horreur qu'il se trouve nu-pieds, ses pantoufles usées posées derrière lui[675], ce qui reste certainement un classique du rêve exprimant le sentiment d'infériorité[676]. En outre, point de récit construit dans ce texte, juste une description obscure d'un rêve qui n'est jamais revendiqué en tant que tel.

Enfin, *Le Rêve du poète*[677] présente les efforts fournis par un jeune poète pour reconstituer son rêve de la nuit, un rêve qui a su le transporter.

Dans ces trois textes de Hermann Hesse, le rêve constitue soit le cadre, soit la matière du récit. Dans *Rêve flûté* et dans le *Sentier du rêve*, il n'est attesté clairement

---

[672] *Le Sentier du rêve*, *ibid.*, p. 119.
[673] *Ibid.*, p. 119.
[674] *Ibid.*, p. 123.
[675] *Ibid.*, p. 121.
[676] Voir par exemple, D. Fontana, *Le Langage secret des rêves*, Paris, Solar, 1995.
[677] *Le Rêve du poète*, *ibid.*, p. 193.

que par le titre, par contre les deux récits relèvent d'une atmosphère onirique, emmenant le lecteur dans un monde étranger à la réalité, sur les voies du merveilleux.

Emile Bergerat, quant à lui, rapporte les contes *Les Bottes de 28 kilomètres* et *Cendrillon en automobile*[678], comme étant ses propres rêves ; ce caractère onirique se trouve amplifié par un lexique spécifique, avec des termes tels que « oniromancie », « hypnotise », « premier sommeil », « période hypnagogique »[679], « hallucination »[680], ou « somnambulisme »[681]. Tous ces termes appartenant au registre du rêve en tant que phénomène psychique, contribuent à installer un climat étrange qui autorise la rencontre entre le narrateur et, dans le premier conte, le petit Poucet et l'ogre, et dans le deuxième récit, Cendrillon.

Par ailleurs, l'étrangeté de l'atmosphère mise en place par Aubrey Beardsley dans sa transposition de la légende de Vénus et de Tannhäuser, *Under the Hill*[682], interpelle A.J. Farmer. « Qui, se demande-t-il, sinon Beardsley, aurait imaginé ces décors fastueux et irréels qui finissent par éblouir et l'esprit et les yeux du lecteur, devenu spectateur d'une série de visions bariolées et magnifiques ? »[683] :

> L'endroit où il se trouvait ondulait de fleurs étranges, somnolentes, alourdies de parfums, ruisselantes d'odeurs. Plantes obscures, sans nom, inconnues de Mentzelius. D'énormes phalènes de nuit, aux ailes si imposantes qu'ils devaient s'être repus de tapisseries et d'étoffes royales, dormaient sur les piliers qui flanquaient le porche, et les yeux de tous les phalènes restaient ouverts, distendus par un flamboyant réseau de veines. Les piliers taillés dans la pierre pâle, se dressaient comme des hymnes à la gloire de Vénus car ils étaient du haut en bas couverts d'amoureuses sculptures, témoignant de tant d'inventive habileté, d'un savoir si singulier que Tannhäuser s'attarda longuement à les détailler.[684]

---

[678] E. Bergerat, *Les Bottes de 28 kilomètres, in Contes de Caliban, op.cit.*, p. 199 ; et *Cendrillon en automobile, ibid.*,p. 207.
[679] *Ibid.*, p. 205.
[680] *Ibid.*, p. 209.
[681] *Ibid.*, p. 210.
[682] A. Beardsley, *Under the Hill*, Londres, Creation Books, « Creation Classics », 1999.
[683] A.J. Farmer, *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 344.
[684] A. Beardsley, *Histoire de Vénus et Tannhäuser*, Paris, Fata Morgana, « Bibliothèque Artistique et Littéraire », 1989, p. 22.

Cette description entraîne le lecteur dans un lieu irréel, qui n'existe certainement que dans l'imagination décadente de Beardsley. Certes, il n'y a rien dans ces lignes de surnaturel ou d'irréalisable, mais l'accumulation de curiosités, végétales, animales ou artistiques, tend à créer un univers étrange, voire un univers étranger. Et c'est là tout l'art de Beardsley que de créer une atmosphère onirique en utilisant pourtant des détails bien réels.

Le conte de Catulle Mendès, *Lesbia*[685], procède du même phénomène. Il s'agit de l'histoire de Clodia, fille de sénateur qui voit se mourir d'amour pour elle Caïus Cattulus. Hélas, bien qu'unie à lui, la jeune femme lui préfère sa servante, ce qui lui vaut le surnom de Lesbia. Ce n'est qu'au dernier souffle de son amant que Clodia/Lesbia se jette à ses lèvres en se confondant en excuses : elle vient de comprendre qu'elle l'aimait.

Ce conte, plus érudit que ses autres contes, ne semble pas contenir de merveilleux à première vue. Cependant, la richesse des descriptions et l'exotisme ambiant renvoient le lecteur dans un univers cohérent, totalement différent de la réalité.

En définitive, le rêve, qu'il soit clairement revendiqué ou induit par un univers étrange, onirique[686], ne semble jamais très éloigné de la réalité, ce qui le place dans une position privilégiée pour la dépasser, la supplanter. Comme pour accentuer ce phénomène, les esprits fin-de-siècle s'emploient à épaissir encore le mystère qui entoure le rêve avec des réflexions idéalistes.

---

[685] C. Mendès, *Lesbia*, Paris, Charpentier, 1887.

[686] Par ailleurs, cette utilisation du rêve dans le conte de fées n'est pas nouvelle, car les romantiques, et notamment les romantiques allemands, avaient déjà exploité la matière onirique (voir *supra*, première partie, I.2.1. « Le romantisme allemand et le renouvellement de l'histoire féerique »). Le rêve comme toile de fond du récit merveilleux est un héritage romantique, comme nous l'avons vu dans notre première partie. Voir également T. Pavel, *L'Art romantique et le rêve, op.cit.*

I.2. L'idéalisme, entre rêve et réalité.

Oscar Wilde reprend dans sa correspondance l'idée développée dans le *Déclin du Mensonge,* et déclare dans une lettre destinée à Edmond de Goncourt que « la base de [son] esthétique est la philosophie de l'irréalité » ; dans le même sens, une lettre au directeur de la *Saint James Gazette* assure que « le suprême plaisir en littérature est de rendre réel ce qui n'existe pas ». Par cette dernière remarque, Wilde soulève la question de la réalité de ce qui, *a priori,* n'existe pas. L'idéalisme met cette question au cœur de sa réflexion. Selon Jean Pierrot, « l'être humain, s'il est enfermé dans les données de sa représentation est en même temps capable, pourvu qu'il ait confiance en la puissance de son imagination, de devenir un véritable démiurge et de se créer sur Terre son propre paradis »[687]. Après tout, remarque un personnage du conte *Astra,* d'Ivan Dietschine cité par Ida Merello dans les *Contes de L'Impossible,* « souviens-toi que l'univers est né de la matérialisation du désir fécondé par le Verbe ».[688] La volonté de voir quelque chose que l'on a imaginé se réaliser suffirait donc à créer, comme dans le conte de Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*[689] qui est certainement un des exemples des plus frappants de cette philosophie, puisque le comte d'Athol réussit à rappeler son épouse à la vie par la seule puissance de sa volonté[690]. Enfin, Jean Pierrot remarque chez les auteurs fin-de-siècle « une remise en cause générale de la réalité du monde extérieur, considéré comme une simple apparence illusoire »[691]. Ainsi, Raymond Pouilliart rapporte cette déclaration de Barrès que l'on pouvait lire dans la revue hollandaise, *De Nieuwe Gids* en janvier 1886 :

> L'univers où nous vivons est un rêve. Il n'y a point de choses, point d'hommes, ou plutôt il y a tout cela, mais parce que l'être se doit nécessairement projeter en des apparences (...). Nous projetons au Néant extérieur l'image de notre essence intime.[692]

---

[687] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.,* p. 90.
[688] I. Merello, *Contes de l'impossible, op.cit.,* p. 171, note 10.
[689] A. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra, in Contes Cruels, op.cit.,* p. 45.
[690] Cette théorie correspond à la vulgarisation de la philosophie de Schopenhauer développée dans *Le Monde comme volonté et comme représentation, op.cit.*
[691] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.,* p. 92.
[692] Cité par R. Pouilliart, « Le Symbolisme », *in Le Romantisme,* Paris, Arthaud, 1968, Chapitre III, p. 148.

Notons que l'on pourrait tout autant attribuer cette citation à Twideuldie, l'étrange personnage au discours inquiétant rencontré par Alice de l'autre côté de miroir !

Par conséquent, utiliser le rêve comme cadre des contes, dans un tel climat, ne confine pas le récit dans l'irréel ; bien au contraire, l'histoire procède alors d'une réalité floue, d'une réalité autre créée de toutes pièces par celui qui l'a voulue. Cette autre réalité, c'est le merveilleux, mais un merveilleux sans fées, sans frontières clairement définies pour le séparer de la réalité, -d'ailleurs quelle réalité ?- ; bref, le merveilleux laïque. Ainsi, l'idéalisme appliqué aux contes de fées, accentue encore leur laïcisation.

Enfin, Jean Gattégno, dans son ouvrage consacré à Lewis Carroll, établit une comparaison entre le rêve et le merveilleux :

> Ce qu'exprime le merveilleux, c'est un souhait unanime de l'humanité, et non seulement d'un conteur anonyme ou nommé qui a vécu dans son pays et dans son époque.
>
> Tout au contraire le rêve est le produit d'un seul cerveau, d'une seule personnalité.[693]

Merveilleux et rêve aboutissent à bouleverser la réalité, mais tous deux naissent d'une démarche différente. Le merveilleux traditionnel est universel, il nourrit les contes appartenant au folklore qui finalement « redonne sans cesse les mêmes thèmes habillés de couleurs locales variées »[694]. Par contre, le rêve est personnel, « le rêve que je fais m'appartient, il est douteux qu'un autre que moi le vive identique »[695].

Dès lors, le lecteur qui s'aventure dans les récits relevant du rêve plutôt que du merveilleux traditionnel risque de s'égarer dans les méandres des fantasmes du conteur. C'est ce que comprend le narrateur du *Rêve du poète*[696], et c'est ce qui le fait renoncer à retranscrire son rêve. En effet, dans ce récit, on découvre un jeune poète chez qui la vision d'une petite chaussure provoque des impressions très intenses ; il

---

[693] J. Gattégno, *Lewis Carroll*, *op.cit.*, p. 89.
[694] *Ibid.*, p. 90.
[695] *Ibid.*, p. 89.
[696] H. Hesse, *Le rêve du Poète*, *in Les Contes Merveilleux*, *op.cit.*, p. 193.

se souvient peu à peu que cette chaussure figurait dans le rêve qu'il avait fait la nuit même. A force d'efforts, il reconstitue ce dernier bribe par bribe, et devant la multitude de sensations que ce rêve éveille en lui, il décide de le mettre par écrit. Mais, très vite, il se rend compte que cette entreprise est vaine, que ce rêve lui est propre et qu'il ne peut provoquer de telles émotions que chez lui.

En réalité, ce nouveau merveilleux, que l'on pourrait appeler le merveilleux onirique, rompant avec le merveilleux traditionnel peuplé de fées et d'enchanteurs, semble engager beaucoup plus le conteur, comme le souligne Jean Gattégno, au sujet de Lewis Carroll :

> L'Univers du Pays des Merveilles présuppose l'existence de lois et d'êtres qui dépassent ceux que nous connaissons dans notre monde de tous les jours. En quoi il n'est évidemment pas différent de l'univers de Perrault ou de Mme d'Aulnoy. Extérieurement, non, mais essentiellement oui : car à la différence de Perrault ou de Mme d'Aulnoy, Carroll est le créateur de son univers. Il est facile de vivre dans un univers merveilleux lorsqu'on se contente de transcrire des contes appartenant au folklore, et qu'il suffit de les mettre en bon français (ou en bon anglais). Il ne faut pas, pour réaliser cela, croire vraiment aux fées ou aux enchanteurs. Carroll, comme Barrie ou Grahame, est obligé d'avoir foi en son univers s'il veut lui donner cohérence et, pour les lecteurs, réalité.[697]

Le conteur rejetant le merveilleux traditionnel et sa population « elfique » pour n'en garder que la structure, à savoir un monde autre qui modifie la réalité, s'implique davantage dans le monde qu'il crée, il en est le Verbe, le démiurge. A ce titre, cette démarche se rapproche de la pensée idéaliste. En outre, la notion mise à l'honneur dans une telle démarche est la perversion, où il est question de donner vie aux « êtres fantastiques qui naissent dans les antichambres de notre cerveau »[698]. Et c'est bien ici le cas, puisque le merveilleux traditionnel est dépouillé de ses personnages et de ses thèmes habituels, devenant ainsi un merveilleux vierge, prêt à être repeuplé de créatures qui ne trouvent leurs sources que dans l'esprit du conteur lui-même, nourri de son vécu, de ses expériences et de sa personnalité. De ce fait, le merveilleux onirique est un merveilleux bouleversé, perverti.

---

[697] J. Gattégno, *Lewis Carroll, op.cit.*, p. 88.
[698] M. Schwob, « La Perversité », *in Spicilège, op.cit.*, p. 137.

Toutefois, laisser le rêve se mêler au réel pour finalement effacer toute frontière entre les deux présente une limite et un danger, celui de faire basculer les contes merveilleux dans des récits de folie :

> Du fait que le rêveur projette dans son rêve les idées qu'il peut avoir au fond de sa conscience, les hypothèses qu'il échafaude à partir des prémisses fantaisistes et selon un mode de raisonnement qui n'est pas celui du monde éveillé, il est à peu près inévitable que le résultat de ces élucubrations paraisse parfois dément à ceux qui en prennent connaissance. De rêveur à fou, il n'y a qu'un pas bien aisé à franchir pour qui ne rêve pas.[699]

De cette observation, Carroll a tiré quelques questions, notamment de savoir si la folie n'était pas finalement l'incapacité à distinguer entre l'état de veille et l'état de rêve.[700]

E.T.A Hoffmann soulève le même problème dans *Le Pot d'or*[701], où le merveilleux naît des rêves étranges de l'étudiant Anselme. Ses rêves sont si proches de la réalité, qu'il a lui-même du mal à différencier ce qui est vrai de ce qui est songe, ce qui lui vaut rapidement d'être tenu pour fou, notamment par son professeur étonné de l'avoir vu un instant auparavant vouloir se jeter du bateau sur lequel ils se trouvent pour rejoindre des petits serpents dorés vus en rêve le matin même:

> Allons, allons, Monsieur Anselme, reprit le professeur Paulmann, je vous avais toujours regardé comme un jeune homme solide ; mais rêver, rêver les yeux ouverts, et puis, tout d'un coup, vouloir se jeter à l'eau, c'est (pardonnez-moi), c'est le propre du cerveau fêlé d'un fou.[702]

Ainsi, le rêve est un moyen pour les auteurs en rupture avec le merveilleux traditionnel, de plonger leur récit dans un univers autre et de créer une nouvelle réalité, la réalité qui a lieu dans leurs esprits. Idéalisme, folie, perversion sont les

---

[699] J. Gattégno, *Lewis Carroll, op.cit.*, p. 91.
[700] Ibid., p. 92 : « Carroll avait vu ce problème, et dès 1856 (il avait alors vingt-quatre ans), jetait dans son Journal une idée : « Question : Quand nous rêvons...ne nous arrive-t-il pas de dire et de faire des choses qui, dans l'état de veille, seraient insensées ? Ne pourrait-on, en ce cas, définir parfois la folie comme l'incapacité à distinguer entre l'état de veille et l'état de rêve ? ».
[701] E.T.A. Hoffmann, *Le Pot d'or, in Contes fantastiques complets, op.cit.*, p. 139.
[702] *Ibid.*, p. 149.

nouveaux ressorts de ce merveilleux fin-de-siècle, un merveilleux qui ne met pas obligatoirement en scène fées et enchanteurs, mais les fantasmes décadents. Pour Lewis Carroll, qui a travaillé sur ce merveilleux onirique tant dans les aventures d'Alice que dans *Sylvie et Bruno*, toute personne « peut accéder au royaume du merveilleux par le moyen du rêve »[703], car, précise-t-il, si « Alice ne rencontre ni fées, ni sorcières, [c'est que] ce n'est pas cela qui est indispensable au conte ».[704] Son récit *Sylvie et Bruno*[705] est d'ailleurs un exemple assez remarquable de ce merveilleux laïque mis en place à la fin du siècle. Il s'agit de deux récits qui s'entrelacent, l'un, rêvé par le narrateur, mettant en scène les deux enfants de Gouverneur du Pays Du-Dehors, traduit également par le « Pays d'Ailleurs », l'autre présentant le narrateur entouré de personnages plus réels, en tout cas plus vraisemblables. Pour Jean Gattégno, le travail de Carroll peut se résumer dans cette œuvre en un « effort extrêmement sérieux pour intégrer le rêve au merveilleux, et les rendre interchangeables », car ce dernier ne se situe plus ici au « Pays des fées, il est soit à Elveston même, en compagnie de Lady Muriel, soit dans le Pays d'Ailleurs. »[706]

[703] J. Gattegno, *Lewis Carroll, op.cit.*, p. 105.
[704] *Ibid.*, p. 92.
[705] L. Carroll, *Sylvie et Bruno Conclued*, London, MacMillan, 1893.
[706] J. Gattegno, *Lewis Carroll, op.cit.*, pp. 104-105.

II. Invocation des personnages traditionnels et révocation de leur statut magique.

Le second moyen mis en œuvre par les conteurs fin-de-siècle pour convoquer le merveilleux dans leurs récits sans pour autant en utiliser la matière féerique est l'analogie. En effet, de nombreux récits profondément ancrés dans le réel justifient leur statut de contes de fées par des allusions, des comparaisons parfois, à des situations ou des personnages des contes populaires ou des contes de Perrault.

Le recueil de Paul Arène intitulé *Les Ogresses*[707] est un exemple extrêmement représentatif de cette pratique, comme le remarque Jean de Palacio :

> Des quarante-deux contes, cinq sont explicitement écrits d'après Perrault (n°1,11,15,35,39) : un à partir du « Petit Poucet », trois à partir de « Cendrillon », un à partir de « La Belle-au-Bois-Dormant ». Si les trente-sept autres paraissent coupés de leurs origines merveilleuses, des rappels sporadiques semés de loin en loin dans le texte maintiennent le contact avec la féerie et assurent la continuité de cette inspiration dans la vie moderne.[708]

Le titre du recueil, tout d'abord, n'est pas sans rappeler d'emblée les sept petites ogresses égorgées par leur ogre de père alors que celui-ci pensait égorger Petit Poucet et ses frères. En effet, dans le premier conte éponyme de l'ouvrage, le narrateur entreprend de raconter l'histoire de son ami d'enfance, le jeune Estevanet. Ce dernier semble avoir l'esprit tout disposé au merveilleux, avec « une façon bien à lui de voir les choses de ce monde ». Puis vient le jour où Estevanet tombe amoureux, non pas d'une de ses petites camarades, mais de personnages de contes de fées, et pas n'importe lesquels :

> Lui - toujours épris d'irréel - avait fini par découvrir dans le recueil des conte de fées un digne objet à ses amours. Il m'en fit un jour la confidence. Ce n'était (je vous le donne en mille !) ni la fillette au chaperon rouge, trop jeune quand le loup la mangea ; ni la douce et naïve enfant, si magnifiquement récompensée, car depuis perles et diamants sortaient de ses lèvres avec la parole,

[707] P. Arène, *Les Ogresses*, *op.cit.*
[708] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, pp. 218-219.

pour avoir, sur le bord du chemin, donné à boire aux fées mendiantes ; ni la sœur de Sœur-Anne, mélancolique châtelaine, qu'il eût été pourtant héroïque et beau de défendre contre son abominable époux ; ni la Belle-au-Bois-Dormant cachée dans son château brodé derrière un impénétrable rempart d'arbres entrelacés et de ronces ; ni l'adroite princesse que, grâce aux tours de maître Chat, le marquis de Carabas épouse ; ni celle encore, à qui Riquet à la Houppe donna de l'esprit. Ce n'était pas davantage Cendrillon allant au bal en équipage dans une écorce de citrouille, avec six souris pour attelage et six gros lézards pour laquais ; ce n'était pas davantage Peau-d'Âne, la radieuse infante aux robes couleur de soleil et de lune. Quant à Grisélidis, elle ne pouvait être en cause : les aventures de l'infortunée marquise de Saluces manquant dans la Mère l'Oye sur papier à chandelle que nous avait vendue un colporteur. Non ! celle qu'il aimait, c'était...vous rappelez-vous le Petit-Poucet ? Simplement les sept filles de l'Ogre. -Toutes les sept ?- Toutes les sept.[709]

Estevanet justifie ce penchant et remet en question la parole de Perrault qui, selon lui, a certainement exagéré la laideur des petites filles, et il avance à son ami qu'il connaît le véritable dénouement de l'histoire : Petit Poucet et ses frères se seraient échappés avec les ogresses et ils les auraient épousées. En grandissant, les deux amis se perdent de vue, Estevanet devient un peintre talentueux mais sans public. Toutefois, « nul mieux qu'Estevanet ne traduisit la Parisienne d'aujourd'hui, corsage insolent, lèvres cruelles, et son charme doublement sensuel fait de chair saine et d'artifice »[710]. Un jour, le narrateur apprend qu'il est mort, il se rend alors à son atelier et y découvre huit tableaux. Sept portraits de femmes, « toutes les sept se ressemblant par un même air de beauté indifférente et dure », et un tableau recouvert d'un voile. Le narrateur le soulève et découvre une peinture dont le concierge lui apprend que personne n'a su deviner le sujet :

Dans un lit somptueux, ennuagé de riches tentures, sept femmes dormaient, les mêmes que celles des portraits : vermeilles, grasses, souriantes, une couronne d'or au front. Et, debout sur la pointe des pieds, pâle, retenant son haleine, et ses yeux enfantins remplis de désir et d'effroi, le Petit-Poucet regardait.[711]

A la lecture du récit, on devine aisément la comparaison établie entre les ogresses et les Parisiennes d'alors. La misogynie décadente est alors à l'honneur, et ce petit Poucet charmé et effrayé à la fois n'est autre qu'Estevanet qui incarne l'ensemble des

[709] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*, pp. 7 à 9.
[710] *Ibid.*, pp. 10-11.
[711] *Ibid.*, p. 11.

jeunes hommes dont l'amour a été bafoué par les femmes, et synthétise l'ensemble des héros du recueil :

> Figure-toi, ami lecteur, que les braves garçons, ingénus sous leur air sceptique, dont ce livre te dira les aventures d'amour, sont tous un peu cousins du pauvre Estevanet qui, malgré trahison et déboires, obstinément, jusqu'à la mort, avait cru à la bonté possible des ogresses.[712]

Le merveilleux est donc lancinant dans ce texte qui reprend le *Petit-Poucet* de Charles Perrault : les ogresses ont grandi et sont devenues des Parisiennes mondaines fin-de-siècle.

Dans la *Fée Misère*, c'est au conte de *Cendrillon* de connaître une transposition. En effet, il est question de Berthe Lureau qui, dans sa jeunesse, était « aussi pauvre que Cendrillon. Plus pauvre même, incomparablement plus pauvre ; car au misérable logis que la mère venait de déserter, emmenant Fred le petit frère, et où le père autrefois rude travailleur mais détraqué par les chagrins, ne rentrait guère qu'à la nuit, le plus souvent ivre, il n'y avait pas de cheminée sous le manteau de laquelle on pût, ce qui en résumé constitue encore un plaisir, s'asseoir, pour songer, dans les cendres »[713]. Un jour, pourtant, elle eut l'idée d'aller se divertir au bal, et ce n'est point sa bonne marraine qui lui confectionna une robe magnifique, mais la fée Misère, « fée parisienne et de bon conseil », indique le narrateur. On l'aura compris, aucune fée n'intervient réellement et Berthe en fait de magie, fait appel au système «D» et les épingles remplacent la baguette magique, puisque « d'un tour de main, avec quatre épingles, elle se décolleta en carré, ce qui la rendit tout à fait charmante en découvrant son cou »[714]. Enfin, il lui fallait trouver une solution pour ses bas, en effet, elle n'en avait qu'une paire toute tachée de boue. Elle décida alors d'enfiler une paire de chaussettes roses achetées pour son frère et oubliée là à par sa mère :

> Elle essaya. Comme Cendrillon pour la pantoufle de verre, elle approcha la chaussette d'enfant de son petit pied, elle vit qu'il y entrait sans peine et, selon l'expression du bon Perrault, qu'il y était comme de cire.[715]

---

[712] *Ibid.*, p. 12.
[713] *La Fée Misère*, *ibid.*, pp. 85-86.
[714] *Ibid.*, p. 87.
[715] *Ibid.*, p. 88.

Et voilà Berthe/Cendrillon prête pour aller au bal ! Là, elle surprend toute l'assemblée avec cette nouveauté dans le monde de la mode. Il n'en faut pas plus pour qu'un journaliste rédige sur elle un article et fasse sa fortune. Si la pantoufle de verre de Cendrillon était fée, les chaussettes de Berthe sont des « diablesses », « à la fois enfantines et perverses, si délicatement troublantes, et si originalement suggestives ».[716] Quoiqu'il en soit, elles font de Berthe, une femme riche et célèbre vivant un conte de fées bien surprenant ! Enfin, ces chaussettes à la fois « enfantines et perverses », rappellent le Petit Poucet peint par Estevanet, dont le regard enfantin se penche sur les ogresses endormies, un regard empli de désir et d'effroi, l'enfance est dépourvue de sa naïveté, au même titre que les contes de fées.

Autre Cendrillon moderne, Azélie dans *La Poupée*[717], connaît une enfance assez pauvre chaussant « d'horribles savates » au lieu de « la mule de Cendrillon ». Et la chaussure magique qui va la sortir de la misère n'est pas une chaussure de vair, ni de verre, confectionnée par quelque bonne fée, mais le soulier vernis de la prostituée. Voilà encore le merveilleux invoqué pour être bien malmené.

D'autres contes de Perrault sont convoqués dans ce recueil. Ainsi découvre-t-on dans *Le Nid*[718] avec Jacques et Suzette, l'allusion au château de la Belle au bois dormant, mais aujourd'hui la demeure royale où la princesse dormit cent ans avant d'être délivrée de son sort par un prince courageux, est devenue un cabaret appelé « Au bon repos de l'étang des nones ».

Qu'il s'agisse de transposition des contes de fées dans un univers profondément ancré dans le Paris fin-de-siècle, ou que le narrateur se contente d'allusions, l'invocation de personnages traditionnellement reliés au merveilleux permet au récit de se colorer d'irréel. On l'aura constaté, point de fées ni d'enchanteurs dans les histoires de ce recueil.

---

[716] *Ibid.*, p. 88.
[717] *La Poupée*, *ibid.*, p. 117.
[718] *Le Nid*, *ibid.*, p. 319 : « Comme au château de la Belle-au-Bois-Dormant, soudain les choses s'éveillèrent, les cuivres reluisants se heurtèrent dans la cuisine, et les fourneaux se mirent à flamber. »

Avec *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*[719], Anatole France convoque également le merveilleux en réécrivant le conte de Perrault, mais en y gommant soigneusement les traces de magie. Pour planter son décor, le narrateur renonce au chronotope flou des contes traditionnels et date l'histoire qui se serait alors déroulée en 1650, et installe Bernard de Montragoux au château des Guillettes sur des terres situées entre Compiègne et Pierrefonds. En lieu et place de l'homme fort laid et méchant présenté par Charles Perrault, on découvre M. de Montragoux, qui se révèle être un « très bel homme, grand, large d'épaules, de forte corpulence et de bonne mine », en outre, il est d'une timidité extrême face aux dames.[720] Successivement abandonné, puis trompé par ses six premières femmes, il décide de rester seul et de ne plus jamais ouvrir son cœur à personne. Curieusement, chacune de ses mésaventures conjugales se sont concrétisées dans un petit cabinet qu'il appelle « le cabinet des princesses infortunées » car « un peintre de Florence y avait représenté sur les murs les tragiques histoires de Dircé, fille du Soleil, attachée par les fils d'Antiope aux cornes d'un taureau ; de Niobé pleurant sur le mont Sipyle, ses enfants percés de flèches divines ; de Procris appelant sur son sein le javelot de Céphale. Ces figures paraissaient vivantes », ajoute le conteur, « et les dalles de porphyre dont la chambre était pavée semblaient teintes du sang de ces malheureuses femmes ».[721] C'est, en outre, par la fenêtre de ce petit cabinet que la première épouse de Montragoux s'est sauvée une nuit sans jamais reparaître, et c'est dans cette pièce que bon nombre d'adultères ont été commis par les différentes femmes de Barbe-Bleue. Voilà donc un homme honnête, bafoué tant et plus au cours de ses six premiers mariages, qui malgré tout retombe sous le charme d'une ultime jeune femme : Jeanne de Lespoisse. Jeanne est la plus jeune fille de Sidonie de Lespoisse, veuve qui vit avec ses quatre enfants, deux fils Cosme et Pierre, autant dire deux bons à rien, Anne, l'aînée de ses deux filles qui ne trouve, dit-on du plaisir que dans la cruauté, et Jeanne, « la plus jeune, mais pas la plus neuve ». Le mariage célébré, la jeune épousée vient emménager aux Guillettes, en compagnie de sa mère, de sa sœur, de ses frères, et de son amant, le chevalier de la Merlus qu'elle fait passer pour son frère de lait auprès de son naïf époux ! Arrive le jour où Montragoux doit partir en voyage,

---

[719] A. France, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p. 1689.
[720] *Ibid.*, p. 1692.
[721] *Ibid.*, p. 1691. Cette pièce n'est pas sans rappeler la pièce où la femme de Barbe-Bleue découvre celles qui l'ont précédée, pendues au-dessus d'un sol maculé de sang.

il confie à sa jeune épouse les clés du château. Il ne lui interdit en rien l'accès du petit cabinet, mais lui explique que cette pièce porte malheur à ses amours et que par superstition, il souhaite qu'elle n'y pénètre pas. Sur ces paroles, il s'en va. Jeanne ne tarde pas à entrer dans le cabinet des princesses perdues où elle retrouve son amant. Là, elle fomente contre son époux un plan funeste, car non contente de le tromper, elle désire assassiner M. de Montragoux. Pour justifier l'assassinat du gentilhomme par ses frères, elle dira que, pénétrant dans le petit cabinet dont son mari lui avait défendu l'entrée, elle avait pris les princesses pour de vraies mortes, et le pavé rougi du sol pour leur sang caillé. De peur de connaître le même sort, elle aura appelé ses frères à l'aide. Les circonstances du meurtre furent arrêtées, le chevalier de la Merlus y participerait. Ne sachant ce que sa jeune femme complotait contre lui, Montragoux rentre chez lui avec un peu d'avance sur la date prévue pour lui faire une surprise. Elle l'accueille aussi amoureusement qu'hypocritement et, au petit matin, elle rend le trousseau de clés à son époux. Celui-ci remarque alors que la petite clé n'y est plus. Après quelques prières Jeanne la lui remet.

C'est alors l'occasion pour le conteur d'insérer une digression sur la nature féerique supposée de la clé, et de rompre le cou au merveilleux, renommé pour l'occasion « philosophie » :

> Ici se pose une question qu'il n'est pas possible de trancher sans sortir du domaine circonscrit de l'histoire pour entrer dans les régions indéterminées de la philosophie. Charles Perrault dit formellement que la clef du petit cabinet était fée, ce qui veut dire qu'elle était enchantée, magique, douée de propriétés contraires aux lois naturelles, telles du moins que nous les concevons. Or, nous n'avons pas de preuves du contraire. C'est ici le lieu de rappeler le précepte de mon illustre maître, M. du Clos des Lunes, membre de l'Institut : « Quand le surnaturel se présente, l'historien ne doit point le rejeter. » Je me contenterai donc de rappeler, au sujet de cette clef, l'opinion unanime des vieux biographes de la Barbe-Bleue ; tous affirment qu'elle était fée. Cela est d'un grand poids. D'ailleurs cette clef n'est pas le seul objet créé par l'industrie humaine qu'on ait vu doué de propriétés merveilleuses. La tradition abonde en exemples d'épées fées. (...) Nous n'entreprendrons pas de combattre une croyance si vive et si constante, et nous nous garderons de décider si la clef du petit cabinet était fée ou ne l'était pas, laissant au lecteur avisé le soin de discerner notre opinion là-dessus, car notre réserve n'implique pas notre incertitude, et c'est en quoi elle est méritoire. Mais où nous nous retrouvons dans notre propre domaine, ou pour mieux dire dans notre juridiction, où nous redevenons juges des faits, arbitres des circonstances, c'est quand nous lisons que cette clef était tachée de sang. L'autorité des textes ne s'imposera pas à nous jusqu'à nous le faire croire. Elle n'était point tachée de sang. Il en avait coulé dans le petit cabinet, mais en un temps déjà lointain. Qu'on l'eût lavé ou qu'il eût séché, la clef n'en pouvait être teinte et ce que, dans son trouble, l'épouse criminelle

prit sur l'acier pour une tache de sang était un reflet du ciel encore tout empourpré des roses de l'aurore. M. de Montragoux ne s'aperçut pas moins, à la vue de la clef, que sa femme était entrée dans le petit cabinet. Il observa, en effet, que cette clef apparaissait maintenant plus nette et plus brillante que lorsqu'il l'avait donnée, et pensa que ce poli ne pouvait venir que de l'usage.[722]

Le narrateur laisse clairement entendre qu'il ne croit pas à ces histoires d'objets fées, mais que devant l'autorité des témoignages, il s'incline et décide de ne pas se prononcer clairement quant au statut de la clé de Barbe-Bleue. A ce stade, le merveilleux traditionnel hante encore le texte d'A. France, mais c'est pour mieux s'évaporer lorsque le conteur affirme que la clé en question n'était point tachée de sang. Or, dans le récit de Perrault, c'est justement en cela qu'elle était fée : on avait beau la laver, la clé restait maculée du sang des victimes du terrible époux. En lui ôtant cette tache indélébile, on lui ôte son pouvoir féerique. Par ailleurs, si Jeanne la voit rouge, c'est tout simplement parce que le ciel rosé de l'aurore s'y reflétait. Le merveilleux féerique n'est donc qu'une illusion d'optique dans ce conte fin-de-siècle, et si on peut lui accorder le grade de conte merveilleux, c'est en acceptant la notion de merveilleux laïque induit par la réécriture d'un conte traditionnel.

Ce qui arriva ensuite au gentilhomme correspond d'assez près au conte de Perrault, en apparence du moins. Certes, Jeanne cria au secours et vit ses deux frères tuer son mari, mais les circonstances « réelles » diffèrent de celles du conte. En effet, de Montragoux ayant constaté que la clé avait servi, manifeste sa déception et sa crainte pour son couple, car il tient cette pièce pour responsable de ses déboires conjugaux. Aussitôt, et sans raison, Jeanne se met à crier : « Au secours ! On me tue », car c'était là le signal pour que ses frères et son amant viennent commettre leur méfait. Mais en fait des trois sauveurs, seul le chevalier de La Merlus intervient l'épée à la main. Dans ce combat égal, de Montragoux prend rapidement le dessus, Jeanne s'enfuit alors et trouve sa sœur Anne en train de gourmander ses deux poltrons de frères qui craignaient d'accomplir leur exaction. Jeanne réussit enfin à les convaincre, et quand ils arrivent dans la chambre, leur beau-frère tient le chevalier désarmé sous son genou. Alors, « ils lui passèrent traîtreusement, par derrière, leur épée à travers le corps et le frappèrent encore longtemps après qu'il eût expiré ».[723]

L'histoire racontée par Jeanne ne fut jamais contredite et c'est ce mensonge que Perrault, dupe lui aussi, perpétua en le racontant dans un conte. Jeanne hérita de la

[722] *Ibid.*, p. 1703.
[723] *Ibid.*, p. 1704.

fortune de son défunt mari, dota sa sœur et acheta des charges de capitaine à ses deux frères, enfin, elle épousa le chevalier de La Merlus.

Suivant le même principe, Anne Isabella Ritchie publie en 1868 un conte intitulé *Cinderella*[724], où elle transpose un conte de fée dans le XIXème siècle finissant. Ce récit correspond à cette idée d'un conte de fées laïque, où le merveilleux n'intervient que par l'évocation d'un personnage traditionnel, ici il s'agit bien sûr de Cendrillon.

La Cendrillon de cette histoire se nomme Ella. Comme sa consœur des contes de fées, elle est orpheline de mère, et voit son père se remarier avec celle qui devient rapidement sa marâtre. Cette dernière a déjà deux filles qui vont rendre la vie d'Ella très difficile, la confinant aux seules tâches ménagères. Un jour, les deux sœurs et leur mère se rendent au Crystal Palace où Mr. Richardson donne un bal. Ella / Cendrillon doit rester à la maison car elle ne possède aucune toilette pour s'y rendre dignement. Arrive alors la cousine Jane, qui joue le rôle de la marraine en prêtant à Ella une de ses tenue, des bas et une paire de chaussures, et engage un marginal pour tenir le rôle du cocher. La jeune fille se rend au bal et éblouit Mr. Richardson par sa beauté. Mais elle doit partir à minuit, car le cocher refuse de travailler après cette heure tardive. Dans la précipitation, Ella perd la boucle de sa chaussure que retrouve Richardson. Cependant, ce n'est pas cette boucle de chaussure qui lui permet de retrouver la trace de cette Cendrillon des temps modernes, mais tout simplement cette bonne fée de Jane qui lui remet son adresse et son nom. Finalement, comme dans le conte de fées, Ella épouse Richardson devant ses deux belles-sœurs jalouses, et les deux jeunes mariés partent en voyage de noces.

Le dernier clin d'œil au conte de Perrault apparaît dans l'ultime phrase du récit, où la cousine Jane jette sur la voiture qui emmène les époux la chaussure de satin qu'Ella « aurait dû perdre au bal » :

As they drove off in their carriage for the honeymoon, Lady Jane flung the very identical satin slipper after them which Ella should have lost at the ball.[725]

[724] A.I. Ritchie, *Cinderella, in Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 103.
[725] *Ibid.*, p. 126 : « Comme ils s'en allaient à bord de leur voiture vers leur lune de miel, Lady Jane leur envoya l'exacte réplique de la chaussure de satin qu'Ella aurait dû perdre au bal. »

Ainsi, certains conteurs de la fin du XIXème siècle en Europe, ont fait le choix de suivre les voies du conte de fées, mais désireux d'exprimer leurs préoccupations présentes, ils ont créé une nouvelle sorte de merveilleux pour colorer leurs récits, un merveilleux sans fées, et parfois même sans magie. Dans de tels contes, l'irréel se matérialise par une atmosphère onirique, il se justifie par le songe du narrateur, parfois par le songe du personnage lui-même. Puis le merveilleux laïque atteint son paroxysme lorsque l'irréel n'est plus de mise et que les héros de ces nouveaux contes sont profondément ancrés dans le réel et dans la modernité ; seules quelques allusions plus ou moins évidentes relient alors les récits au domaine du merveilleux, car comme le remarque M.L. Tenèze, la seule démarche structurale pour poser les critères du genre du conte de fées est trop restrictive, et il est nécessaire d'étudier la relation d'un récit aux mythes et aux légendes pour en saisir son essence.[726]

Foin des fées, de leurs talismans et de leurs incantations, le merveilleux fin-de-siècle est un merveilleux moderne, où l'étonnement n'a plus droit de cité car, comme le rappelle le narrateur de *La dernière Fée* de Pierre Veber : « Les miracles (...) ne surprenaient personne, parce que nous avons trouvé des explications à tout ce qui nous paraissait extraordinaire jadis ».[727] Mais les auteurs continuent à invoquer le merveilleux, et par ces invocations, le merveilleux survit dans les contes fin-de-siècle, mais sous d'autres formes. C'est de ces autres formes que naît, justement, la perversion du merveilleux. Enfin, il est une ultime perversion du conte de fées, relevée par Jean de Palacio, qui consiste à écrire des textes qui s'adressent exclusivement aux adultes[728], et c'est, à n'en pas douter, la perversion la plus sollicitée dans le domaine du conte de fées en ce dix-neuvième siècle finissant, en Europe.

[726] M.L. Tenèze, « Le Conte Merveilleux comme Genre », citée et commentée par J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion, op.cit.*, pp. 14-15.
[727] P. Veber, *La Dernière Fée, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1674.
[728] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 26.

Chapitre III :

Des contes pour les enfants d'hier.

Lorsque Gustave Doré, dont de nombreuses gravures ont orné les contes de Perrault, produit celle qui viendra orner la couverture du recueil dans la célèbre édition Hetzel en 1862, il représente une vieille nourrice, un livre ouvert sur les genoux et entourée d'une demi douzaine d'enfants captivés par ses récits. De même, le frontispice anonyme de la copie manuscrite des contes en prose de Perrault acquise par le Pierpont Morgan Library en 1953 et dédicacée à la nièce de Louis XIV, véhicule la même image[729] : *Les Contes de ma Mère l'Oye*, sont transmis par les nourrices à des enfants pendus à leurs lèvres, impatients de connaître la suite des aventures des princes et princesses. L'édition originale de 1697 présente, en outre, un frontispice fort ressemblant gravé par Antoine Clouzier[730]. Pourtant, l'on sait aujourd'hui que le conte de fées à la fin du XVIIème siècle était un phénomène de mode, comme l'explique Véronique Meunier dans un article intitulé « Veillées, nourrices et jeux de cour » :

> Le conte de fées littéraire français qui apparaît à la fin du XVIIème siècle connaît durant une dizaine d'années un engouement considérable dans les milieux aristocratiques parisiens (...) En 1673, dans *Le Malade imaginaire* de Molière, la jeune Louison propose à Argan son père de lui dire « pour [le] désennuyer le conte de Peau d'Âne [...] qu'on [lui] a appris depuis peu ». La cour n'est pas en reste. Nombreuses sont les fêtes où l'on s'habille en fées ou en lutins. Dans une lettre à sa fille la comtesse de Grignan, datée du 6 août 1677, Madame de Sévigné rapporte comment les femmes de Versailles aiment à « se faire mitonner », c'est à dire se faire relater des contes de fées. De ces contes de bonnes femmes les salons littéraires font un jeu, dont des recueils manuscrits gardent la trace. Ces copies circulent dans les salons. [731]

Ainsi, pour être plus proche de la réalité du conte de fées à la fin du XVIIème, peut-être Antoine Clouzier aurait-il dû représenter une assemblée de nobles s'adonnant au récit d'aventures féeriques dans un salon à la cour. Mais, les

---

[729] C. Picaud, « contes de ma Mère l'Oye », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 97.
[730] Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralitez*, Paris, Claude Barbin, 1697.
[731] V. Meunier, « Veillées, nourrices et jeux de cour », *in Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 56.

graveurs, par leurs travaux, concourraient à transmettre l'image du conte que l'auteur souhaitait véhiculer, à savoir un récit avant tout oral provenant de la tradition populaire, et cette nourrice détentrice des secrets des fées en était la garante.

Deux siècles plus tard, cette vieille conteuse se retrouve dans un récit de Catulle Mendès, intitulé *La Belle au bois rêvant*[732]. Dans ce récit où l'intention parodique éclate dès le titre, le conteur se fait un devoir de corriger les erreurs de ce « bon Perrault »[733] et, pour authentifier ses dires, il invoque cette autorité déjà utilisée par Perrault : la conteuse. Mais chez Mendès, cette dernière est réduite à son activité secondaire, la première étant de conter. En effet, sur la gravure de l'édition originale des *Contes de ma Mère l'Oye,* elle est représentée en train de filer la laine puisque Antoine Clouzier la représente un fuseau à la main et une quenouille sous le bras, et dans *La Belle au bois rêvant*, la nourrice disparaît pour laisser la parole conteuse à un rouet ! En outre, la métamorphose de la vieille femme en rouet, ne laisse aucun doute puisqu'elle a gardé certaines caractéristiques :

> Un rouet fort ancien et fort extraordinaire ; car, chaque fois qu'on en fait tourner la roue, il se met à parler ou à chanter d'une petite voix douce, un peu chevrotante, pareille à celle d'une mère-grand qui s'égaye et bavarde ; ce qu'il dit, c'est beaucoup de jolis contes ; les uns que personne ne sait, les autres qu'il sait mieux que personne.[734]

Le goût pour l'ironie des auteurs décadents ayant été évoqué précédemment, on ne s'étonnera pas de cette transformation. On peut se demander pourquoi en rouet et non en fuseau, peut-être tout simplement pour le jeu de mot offert par le changement d'une conteuse en rouet, « enrouée » à force d'avoir trop conté...

Quoiqu'il en soit, le flou entourant le lectorat ou l'auditoire des contes à la fin du XVIIème disparaît en cette fin de XIXème. Le public de « ce nouveau courant de contes de fées novateurs », comme le nomme Jack Zipes[735], est expressément adulte, puisque « depuis un certain temps, la littérature pour enfants n'est plus tout à fait pour les enfants »[736]. En effet, des auteurs comme Lewis Carroll écrivent « une

---

[732] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 52.
[733] *Ibid.*, p. 52.
[734] *Ibid.*, p. 53.
[735] J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion, op.cit.*, p. 126.
[736] F. Laroque, A. Morvan, F. Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, p. 505.

littérature pour enfants qui n'est pas vraiment pour les enfants »[737]. Ce lectorat adulte est parfois clairement revendiqué, à l'image du conteur belge, Albert Mockel, qui prévient le lecteur[738] :

> Sois averti, ami inconnu qui vient d'entrouvrir ce volume. Ce n'est pas à l'usage des enfants d'aujourd'hui que j'ai composé les *Contes pour les enfants d'hier*[739].

C'est ainsi que la perversion atteint son comble, en renversant la fonction même du merveilleux de conte de fées. En effet, le récit ne se situe plus dans une démarche éducative et moralisatrice, bien au contraire, les conteurs exploitent un merveilleux à « contre- courant des conventions du merveilleux traditionnel ». J. de Palacio désigne ce procédé par la formule « perversion par contrefaçon », pratique qui consiste à transporter le merveilleux dans « le territoire des à rebours », en suscitant les préoccupations, les paroles et les décors opposés à la logique du conte. « Ce merveilleux là n'est pas pur, ajoute le critique, il intègre l'actualité des soucis à la fin du siècle »[740].

Il n'est donc pas conseillé de mettre les contes de fées fin-de-siècle entre toutes les mains. Ce constat procède des éléments constitutifs du conte de fées lui-même : de la morale, ou de l'absence de morale ; mais également des thèmes qui y sont exploités, dont l'ensemble peut être nommé « mythologie décadente », tant il regroupe les fantasmes et les mythes de la décadence.

---

[737] *Ibid.*, p. 515.
[738] A. Mockel, *Contes pour Les enfants d'hier, op.cit.*
[739] *Ibid.*, p.9.
[740] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p.44.

I. les morales.

Dans *Formes simples*[741], A. Jolles s'est interrogé sur la morale des contes. Certes, elle n'est pas indissociable des contes de fées, mais il est vrai que depuis Perrault et ses *Contes du temps passé avec moralités*, l'horizon d'attente demande aux contes une issue positive et didactique . Pour Jolles, si personne ne s'émeut de voir un jeune prince voler un baiser à une jeune fille endormie, ou encore, un chat, tout botté qu'il soit, mentir et tromper son monde, c'est que ces déroulements correspondent à ce que le lecteur souhaite. « Pourquoi cette satisfaction ? Parce qu'on satisfait à la fois notre penchant au merveilleux et notre amour du naturel et du vrai, mais surtout parce que les choses se passent dans ces récits comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers. » Cela correspond, conclut-il à la « morale naïve » qui reflète « la disposition mentale du conte »[742].

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que, d'une part, la morale ne répond pas forcément à des critères éthiques, mais aussi que la disposition mentale du conte induit une adéquation entre le déroulement du récit et ce que le lecteur souhaite lire ; lien que l'on peut facilement retourner pour imaginer que le lecteur s'attend, à la lecture d'un conte, à trouver un dénouement « moral » au sens où l'emploie Jolles, c'est à dire un dénouement conforme à ce qui doit se passer pour laisser un sentiment de justice et de satisfaction. Dans le cadre de la perversion du conte, cet élément réjouira les conteurs, car dans les contes de fées fin-de-siècle, jamais la moralité n'aura été plus éloignée de l'éthique ; mais surtout, le lecteur sera bien surpris d'être confronté à des issues qui lui laisseront davantage un sentiment de frustration que de satisfaction...

Toutefois, avant d'examiner les morales des contes fin-de-siècle, il est nécessaire de rappeler que depuis le Romantisme, l'art répond aux exigences uniques de la beauté, la morale en est exclue, à moins qu'elle n'apporte un ornement supplémentaire à l'œuvre d'art. Ainsi, Gautier, suivant les préceptes de Baudelaire

[741] Jolles A., *Le Conte*, *in Formes simples*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, pp. 188 à 195.
[742] *Ibid.*, p. 188.

exposés dans *l'Art romantique*[743], affirme dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, que l'essence de l'Art est la beauté, et qu'en aucun cas celle-ci ne peut rimer avec l'utilité, puisqu' « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ». Gautier illustre son propos avec un exemple fort éloquent :

> Tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux des hommes sont ignobles et dégoûtants comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison ce sont les latrines.[744]

Les artistes de la fin du siècle vont exacerber cette conception artistique et viser l'esthétique avant tout, notamment en Angleterre, où le mouvement décadent prend le nom de « mouvement esthétique »[745], et où les artistes, écrasés par les rigidités de l'ère victorienne, vont rejeter en bloc les notions éthiques. C'est ce qui vaudra, par ailleurs, à Ruskin de voir la jeune génération se détourner de lui. En effet, Wilde déclare en 1882 que Ruskin « est le véritable maître de toute notre connaissance dans le domaine des choses spirituelles ; ce fut lui qui nous enseigna à Oxford cet enthousiasme pour la beauté (...) mais, nous ne sommes plus avec lui, parce que la clef de voûte de son système esthétique est toujours éthique »[746]. Wilde revendique cet affranchissement de l'art vis à vis de la morale dans sa correspondance comme dans ses œuvres. Ainsi, il écrit dans une lettre au directeur du *Scots Observer*, un courrier dans lequel il explique qu'« un artiste, Monsieur, n'a pas de sympathies éthiques. Le vice et la vertu sont simplement pour lui ce que sont, pour le peintre, les couleurs qu'il voit sur sa palette »[747]. De même, dans sa préface ajoutée au *Portrait de Dorian Gray*[748], Wilde énonce une vingtaine d'aphorismes, sorte de profession de foi de l'artiste en réponse à ses détracteurs. Dans le nombre, onze viennent prôner l'indépendance de l'Art, la suprématie de l'esthétique. Quant à l'éthique, il la réifie, n'en faisant qu'un outil, un matériau aléatoire dans la construction de l'œuvre :

> L'artiste est le créateur de belles choses.

---

[743] Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, *op.cit.*
[744] T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *in Œuvres*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1995, p. 193.
[745] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit*, pp. 13-14.
[746] Cité par A.J. Farmer, *ibid.*, p. 14.
[747] H. de Boissard, *Lettres d'Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1966, Lettre au directeur du *Scots Observer*, 9 juillet 1890, p. 328.
[748] O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *in Œuvres*, *op.cit.*, p. 347.

(...)

Ceux qui trouvent à de belles choses des significations laides sont corrompus sans être séduisants. C'est là une faute.

Ceux qui trouvent à de belles choses des significations belles sont les gens cultivés. D'eux on ne doit pas désespérer.

Ceux pour qui les belles choses ne signifient que Beauté sont les élus.

Il n'existe pas de livre moral ou immoral. Un livre est bien écrit ou mal écrit, un point c'est tout.

(...)

La vie morale de l'homme constitue une partie de la matière sur laquelle travaille l'artiste, mais la moralité, pour l'art, réside dans l'usage parfait d'un médium imparfait. Aucun artiste ne désire prouver quoi que ce soit. Même des choses vraies peuvent être prouvées.

Nul artiste n'a de sympathies éthiques. Chez un artiste, toute sympathie éthique est un maniérisme impardonnable.

Nul artiste n'est jamais morbide. L'artiste peut tout exprimer.

(...)

Vice et vertu constituent pour l'artiste les matériaux de son art.

(...)

On peut pardonner à un homme d'avoir réalisé une chose utile dès l'instant qu'il ne l'admire pas. La seule excuse à la réalisation d'une chose inutile, c'est qu'on l'admire intensément.

Tout art est parfaitement inutile.[749]

En observant les contes issus de la fin du XIXème siècle en Europe, il est possible de distinguer deux voies : la première, qui mène à des morales qui obéissent encore à la « disposition mentale », mais qui n'ont que l'apparence de la naïveté, et la seconde qui conduit à des contes, au contraire, dont la morale la rejette.

I.1. Des morales naïves pour « édifier » un merveilleux impuissant.

Certains conteurs fin-de-siècle ont choisi d'ajouter à leur palette la couleur éthique. C'est le cas de Catulle Mendès dont les contes s'irisent le plus souvent d'une

[749] *Ibid.*, pp. 347-348.

touche d'optimisme et de reflets naïfs. Ainsi Amarante, dans *la Belle du monde*, est l'une des nombreuses princesses figurant dans *Les Oiseaux bleus*[750], elle est autoritaire et égocentrique et se voit finalement punie à la fin du conte. En effet, Amarante est une jeune femme aussi belle que méchante, elle demande à un jeune chevalier d'assouvir des fantaisies de plus en plus risquées pour avoir l'honneur d'embrasser le bout de l'ongle de son petit doigt. Mais à chaque défi relevé, le jeune chevalier reçoit en fait de récompense, un autre caprice. Un jour, enfin, elle lui demande d'aller lui quérir la Belle du Monde dont elle avait ouï dire. Il la lui ramène, et , heureuse d'« avoir en sa puissance, pour en faire le jouet de sa haine, celle qui la bafouait par une si incomparable beauté », elle déclare au chevalier :

- Seigneur !, ce n'est pas seulement mon petit doigt, c'est toute ma main, c'est toute ma personne que je vous donnerai en échange de la Belle que vous avez conquise. Vous serez le roi de mon royaume et l'époux de mon lit.

Le chevalier qui se révèle être un prince, lui répond alors :

J'ai conquis la Belle du Monde, en effet, dit-il ; seulement, madame, je l'ai conquise pour moi, non pour vous ; pour mon amour, non pour votre haine. Parce que trop souvent votre barbarie, après tant de travaux où vous exposâtes ma vie, me refusa l'ongle de votre petit doigt, je ne veux pas de toute votre personne et j'emporte dans mon palais de Trébizonde celle, plus belle que vous, qui m'est aussi douce que vous me fûtes cruelle ![751]

Voilà la belle humiliée jusqu'au bout des ongles, même celui du petit doigt qu'elle refusa si souvent aux lèvres du prince.

Cette issue peut satisfaire le lecteur, tout comme d'autres fins « morales » qui montrent la punition des « méchants » et la réunion des amants. Mais le manichéisme et la simplicité de ces interprétations ne seyent pas à la décadence. Et en affinant la lecture, on se rend compte que toutes ces morales se font aux dépends du merveilleux traditionnel lui-même. Ainsi, dans les aventures d'Amarante, le merveilleux est tourné en ridicule. Tout d'abord, dans le royaume de la princesse, aucun miroir n'existe à part le sien, car tous les autres se brisent, désespérés de ne pas refléter le

[750] C. Mendès, *La Belle du monde, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 34.
[751] *Ibid.*, pp. 42-43.

visage princier aux traits si parfaits[752]. Si le miroir qui causa tant de peines à Blanche Neige inspirait un certain respect de par sa nature féerique, les états d'âmes de ces miroirs là font sourire. Ensuite le narrateur évoque un oiseau fabuleux, qui se révélera n'être qu'une « bête ailée [qui] ne valait pas la réputation qu'on lui avait faite »[753]. Enfin, le merveilleux réside dans l'immortalité de prince qui subit mille et un tourments pour conquérir sa belle et qui revient de ses périples un peu plus blessé chaque fois, sans pour autant périr. Ainsi, à son retour de sa chasse à l'oiseau fabuleux, il revient avec « le front, les joues, le cou, les mains, tout déchirés et tout sanglants »[754], puis après avoir été cueillir une fleur dans le domaine d'un enchanteur, il se présente à sa bien aimée au cœur insensible, « percé de plus de mille coups »[755]. Enfin, ayant été quérir la Belle du Monde, il apparaît « dans un état qui eût attendri les plus atroces cœurs ! Ses habits pendaient en lambeaux déchirés ; de profondes morsures sillonnaient toute sa chair ; un de ses bras lui manquait : il l'avait laissé sans doute dans la gueule de l'un des guerriers à tête de lion ou de tigre »[756]. Malgré ses combats, malgré ses blessures, il survit « miraculeusement », sans pour autant obtenir l'amour d'Amarante. La situation, permise par le merveilleux, devient rapidement risible car trop exagérée. Ainsi, le merveilleux sert le ridicule de la situation, quant il n'est pas raillé lui-même.

De même, dans *Les Accordailles*[757], l'issue est heureuse grâce à l'amour « plus puissant que les fées »[758]. Dans ce récit, la princesse Othilde souhaite épouser le jeune empereur Sirinagor. Mais hélas, la pauvre infante n'est pas « plus haute qu'un brin d'herbe »[759], et l'empereur est lui-même « d'une taille colossale », « plus grand que tous les géants »[760]. Aucune fée ne peut rien y changer et leur union semble compromise jusqu'au jour où, décidant malgré tous les obstacles de se marier, l'une se met à grandir, pendant que l'autre rapetisse à vue d'œil. C'est l'« amour qui les attire l'un vers l'autre »[761], et qui réussit là où les fées ont échoué.

---

[752] *Ibid.*, p. 34-35.
[753] *Ibid.*, p. 38.
[754] *Ibid.*, 38.
[755] *Ibid.*, p. 39.
[756] *Ibid.*, p. 42.
[757] *Les Accordailles, ibid.*, p. 112.
[758] *Ibid.*, p. 119.
[759] *Ibid.*, p. 113.
[760] *Ibid.*, p. 116.
[761] *Ibid.*, p. 119.

A ces contes « moraux » correspond donc un merveilleux traditionnel impuissant. Son pendant sera le merveilleux décadent, produit par la perversion du premier en servant l'immoralité plutôt que la moralité, ce qui ne l'empêche pas, il faut bien l'avouer, d'être également impuissant et inutile.

I.2. Des morales inquiétantes.

Ainsi, si l'on prend l'exemple du recueil de Catulle Mendès, *Les Oiseaux Bleus*[762], il est des contes dont les morales dérangent par leur pessimisme. *La Belle au bois rêvant*[763], par exemple, est un récit qui montre une princesse renvoyant chez lui le prince venu la délivrer du charme qui la maintenait depuis cent ans dans un sommeil interminable, pour la simple et bonne raison qu'elle préfère rêver que d'être déçue par la réalité :

> Je dors depuis un siècle, c'est vrai, mais depuis un siècle, je rêve. Je suis reine aussi, dans mes songes, et de quel divin royaume ! Mon palais a des murs de lumière ; j'ai pour courtisans des anges qui me célèbrent en des musiques d'une douceur infinie, je marche sur des jonchées d'étoiles. Si vous saviez de quelles belles robes je m'habille, et les fruits sans pareils que l'on met sur ma table, et les vins de miel où je trempe mes lèvres ! Pour ce qui est de l'amour, croyez bien qu'il ne me fait pas défaut ; car je suis adorée par un époux plus beau que tous les princes du monde et fidèle depuis cent ans. Tout bien considéré, monseigneur, je crois que je ne gagnerais rien à sortir de mon enchantement ; je vous prie de me laisser dormir.[764]

Le merveilleux, quant à lui, vient conforter ce pessimisme, puisque les fées veillent à ce que personne ne vienne plus troubler le sommeil de la « Belle-au-bois-rêvant ».

Dans *La Bonne trouvaille*[765], l'Amour et la Beauté personnifiés ne trouvent pas place dans un Paris qui les rejette ; prêts à repartir d'Asnières pour regagner les

---

[762] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus, op.cit.*
[763] *La Belle au bois rêvant, ibid.*, p. 52.
[764] *Ibid.*, p. 59.
[765] *La Bonne Trouvaille, ibid.*, p. 45.

terres cythéréennes, ils sont arrêtés par un cocher qui leur chante les pouvoirs des Illusions :

> Les Illusions, qui font croire à tous les mensonges, qui font voir des étoiles en plein ciel noir et des roses en plein hiver, prenez-les, je vous les donne ! faites-en cadeau aux hommes, remplissez-en leurs yeux, leurs cœurs, leurs têtes, et, ma parole, toute la race des imbéciles mortels vous environnera de respect et d'adoration.[766]

Ainsi, d'après la morale de ce conte, la seule manière de voir la beauté et l'amour dans Paris, c'est en utilisant cette « bonne trouvaille » que sont les illusions.

De même, *Le Soir d'une fleur*[767], montre une petite fille qui s'échappe de sa réalité triviale durant un songe provoqué par une fleur tombée à terre quelques heures auparavant lors d'un défilé. Là encore, la morale renvoie au désespoir face à la réalité :

> Bientôt elle rentrerait dans quelque bouge puant, obscur, où l'on dort mal, pendant les querelles avinées du père et de la mère. Mais qu'importe, elle aurait eu, la petite misérable , l'illusion, un instant, d'être heureuse comme tant de magnifiques dames.[768]

On retrouve ici la trame du conte d'Andersen, *La Petite Fille aux allumettes*, qui mettait lui aussi en avant la puissance des illusions. Pour les deux petites héroïnes, celle de Mendès et celle d'Andersen, le rêve est la seule promesse d'un bonheur furtif.

Enfin, *Le Mauvais Convive*[769] prône lui aussi la nécessité de vivre dans l'illusion pour survivre, affirmant l'idée que cette solution est provisoire puisque ce jeune prince rêvant de souper chez les fées finit par être accueilli à leur table après une longue période d'anorexie. Ce repas, réel ou issu d'un délire de mourant, s'achève par le trépas du jeune homme :

> C'est qu'il était un de ces pauvres êtres, -tels sont les poètes ici-bas, -trop purs et pas assez, trop divins pour partager les festins des hommes, trop humains pour souper chez les fées.[770]

---

[766] *Ibid.*, pp. 50-51.
[767] *Le Soir d'une fleur*, *ibid.*, p. 25.
[768] *Ibid.*, p. 33.
[769] *Le Mauvais Convive*, *ibid.*, p. 120.
[770] *Ibid.*, p. 126.

La Petite Flamme bleue[771] et *le Miroir*[772] montrent quant à eux que la femme et l'amour sont fatals à l'homme. Ce sont ces contes qui correspondent le plus à une morale « décadente ». En effet, dans le premier récit, une fée fait le don à un jeune garçon d'une flamme bleue qu'il porte sur le front. Cette flamme est censée le protéger de tous les maux jusqu'à ce qu'il arrive dans le jardin de la Joie et des Rêves. Mais pour qu'il puisse y pénétrer, il lui faudra avoir conservé cette petite flamme intacte, sinon il lui faudra errer pour l'éternité dans les ténèbres. En effet, la petite flamme le protège de divers dangers, des loups, des serpents, des vents violents et des inondations. Enfin, le jeune garçon arrive à la porte de ce qui semble bien être le paradis. Avant de la pousser, il tourne la tête, attiré par un petit rire. Il s'agit du rire d'une jeune femme à demi nue qui souhaite admirer sa jolie flamme bleue. L'enfant accepte, n'y voyant pas de mal, et ne décelant aucun danger dans cette « belle créature sans méchanceté ». Cette dernière lui dépose alors un baiser sur son front, mais sous son souffle la flamme s'éteint. Le jeune voyageur se retrouve enveloppé dans les ténèbres et ne retrouvera jamais la route des jardins du paradis. La femme, sous cette plume misogyne revêt sans faillir sa tenue d'Eve et le jeune garçon descendant direct d'Adam se retrouve à la porte du paradis pour avoir succombé à ses charmes.

Dans *Le Miroir*, le malheur du héros provient également de l'amour qu'il porte à une femme, ici prénommée Jacinthe. En effet, dans un pays dont la reine est fort laide, tous les miroirs sont interdits. Tout le monde se fait à cette situation, y compris Jacinthe, une fort jolie jeune fille qui se sait belle grâce aux yeux épris de son amant. Or, un jour, quelque mauvaise fée vient à lui dire qu'elle est très laide, il s'agit certainement « d'une méchante fée, amie de la méchante reine ». Dès lors, les paroles de son amant ne la convainquent plus et elle se met à dépérir de chagrin. Le fiancé décide alors d'aller supplier la reine de laisser Jacinthe admirer sa beauté. La reine s'amuse de la situation et achève de persuader la jeune fille de sa laideur. Cette dernière, désespérée s'évanouit. Son amant se laisse aller à insulter la reine pour sa cruauté, ce qui lui vaut d'être décapité sur le champ. Victime de la coquetterie et de la jalousie féminines, il se voit trancher la tête par une lame, miroir imprévu, qui renvoie à la reine l'image de sa laideur, et à Jacinthe celle de sa beauté :

---

[771] *La Petite flamme bleue*, *ibid.*, p. 227.
[772] *Le Miroir*, *ibid.*, p. 77.

Le bourreau leva tranquillement un large glaive, tandis que Jacinthe, ne sachant où elle était, tâtonnant l'air de ses mains, ouvrait un œil languissamment...et alors deux cris retentirent, bien différents l'un de l'autre ; un cri de joie car, dans le bel acier nu, Jacinthe s'était vue, si délicieusement jolie ! et un cri d'angoisse, un râle, parce que la laide et méchante reine rendait l'âme, de honte et de colère de s'être vue aussi dans l'imprévu miroir.[773]

Les morales de ces contes présentent donc la réalité comme quelque chose d'insupportable qu'il est possible de suspendre un instant grâce aux pouvoirs, éphémères et fragiles, de l'illusion. Enfin, les valeurs chantées habituellement dans les contes de fées comme l'amour, sont ici considérées comme dangereuses et trompeuses.

En définitive, les morales des contes fin-de-siècle apportent parfois habilement satisfaction au lecteur, tout en signifiant l'impuissance du merveilleux. Parallèlement, d'autres contes dévient du chemin le plus emprunté pour se faufiler dans des sentiers où le bon sens refuse de s'engager. Là, le lecteur cherchera en vain une interprétation rassurante... Dans le meilleur des cas, le conteur l'apaisera, comme le fait Willy, en lui affirmant, après les pires révélations sur le monde féerique et sur ses habitants qui s'apparentent aux plus grossiers des individus que l'on peut croiser à n'importe quel coin de rue mal fréquentée, que « ce conte ne comporte pas de morale »[774]. Mais là encore, l'Inquiétant revient à grands pas, car Willy en a parsemé ses *Mécomptes de Fées*, dans les déclarations mêmes des personnages imaginés par Perrault. Ainsi, l'ogre préconise de ne jamais donner asile aux vagabonds, la Belle-au-Bois de ne pas croire en l'amour, Barbe-Bleue quant à lui enjoint les hommes de se méfier de leur épouse, alors que la Fille aux perles assure que pour vivre heureux en ce bas monde, il faut être méchant. Le Chat botté résume tous ces conseils dans cette formule qui résonne au terme du conte comme une morale :

Mes petits, ne croyez pas aux contes de fées, et achetez plutôt des Manuels-Roret, cultivez votre jardin et jetez des pierres dans celui des autres ; volez, calomniez, vous serez heureux.[775]

---

[773] *Ibid.*, p. 86.
[774] Willy, *Mécomptes de Fées, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1632.
[775] *Ibid.*, p. 1632.

En fait, la seule morale de ce conte est qu'en cette fin-de-siècle, plus un auteur connaît une postérité heureuse, plus il est exposé aux tentations subversives de ses descendants. A aucun moment Willy n'engage ses lecteurs à commettre des délits, il s'amuse tout simplement avec un texte fondateur, à l'instar de bon nombre de ses comparses, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. Ce jeu implique bien évidemment un lecteur adulte qui comprenne la stratégie de l'écrivain.

Quoi qu'il en soit, toutes ces morales, naïves, sinistres ou ironiques, se rejoignent en ce qu'elles ne chantent pas un merveilleux tout-puissant, mais évoquent au contraire un pays de la féerie malade, agonisante, où les enfants ne doivent pas s'aventurer. Pays peuplé, en outre, de personnages qui eux aussi subissent quelques métamorphoses fin-de-siècle pour devenir des fées et des génies déchus, évoluant au côté de créatures enfantées par les imaginations décadentes. Tous ensemble, ils vont constituer une nouvelle mythologie.

II. Une mythologie décadente.

Une poétique de décadence substitue la confusion à la clarté, brise les cloisons étanches, compromet les frontières.[776]

Ainsi, une règle régit les textes du XIXème siècle finissant : l'hybridité, notion extrêmement importante, à laquelle le poète décadent est tout entier soumis. En effet, son esprit nourri de lectures innombrables et variées, mélange les époques, les lieux, les thèmes, tel un alchimiste, dans un élan qui tend exclusivement vers le beau. Si l'on s'écarte un instant du conte et que l'on regarde l'art fin-de-siècle dans son ensemble, l'œil est attiré par une œuvre de Gustave Moreau, intitulée *Les Chimères*[777]. A elle seule, cette toile semble synthétiser l'imaginaire décadent tant elle fait se côtoyer des personnages provenant d'univers totalement opposés ou des symboles relevant de traditions bien distinctes. Philippe Jullian, dans son ouvrage *Esthètes et magiciens*, effectue une description et une étude de l'œuvre dans les termes suivants :

Certaines de ces chimères qu'on voit surgir des arbres immenses, rappellent les êtres étranges qui s'évadent d'entre les feuillages de Bresdin, d'autres, telles des sorcières, s'élancent vers le sabbat. (...) Les rochers qui bornent l'horizon évoquent les éperons de facture un peu chinoise, que Léonard a peints autour de sa Vierge. Et ces tours, ces clochers, vers lesquels s'acheminent des princesses de légende, se dressent, comme ceux que Louis II faisait bâtir à cette même époque. (...) Au premier plan, est-ce Ophélie qui s'enfonce parmi ces plantes d'eau, dessinées par Gallé ? Cette femme en costume d'empereur germanique appartient à la Légende des siècles, et ces beautés prêtes à succomber aux conseils des Chimères sont filles de Baudelaire. Tous ces êtres hybrides, chargés de bijoux et de fleurs, toutes ces architectures étouffées par les arbres, font encore penser à quelque temple indien disloqué par des lianes, parmi lesquelles on entrevoit des visages sereins ou terrifiants, des corps languides et des bêtes inconnues. [778]

Pour Philippe Jullian, tous les sentiments qui ont animé les artistes de la fin du XIXème siècle, se retrouvent dans cette toile de Moreau. Ce que l'on tire de

[776] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 16.
[777] On peut en voir une reproduction en annexe.
[778] P. Jullian , *Esthètes et magiciens, op.cit.*, p. 20.

l'observation de cette toile et de la description qui en est faite, c'est ce panachage, cet amalgame des thèmes et des images. Tous les mythes et les légendes ayant ému ou interpellé l'esprit fin-de-siècle cohabitent dans cette « composition artificielle », cet « ensemble sacrifié au détail », cet « abus de bizarreries », ce « bric-à-brac historique ».[779] Ainsi, *Les Chimères* semble une illustration de l'imaginaire décadent, résumé en une toile ; inachevée de surcroît, comme pour symboliser l'impuissance que revendique la génération décadente, ou comme pour laisser au spectateur la possibilité de l'achever en y ajoutant ses propres chimères. Le tableau donne une vision d'ensemble de l'hybridité qui règne en maître sur les créations fin-de-siècle. De cet assemblage d'éléments mythologiques ou légendaires divers, naît une nouvelle mythologie, terme par lequel il faut entendre, l'ensemble des mythes et des légendes propres, non pas à un peuple ou à une civilisation, comme l'entendent les dictionnaires, mais propres à la génération des dernières décennies du XIXème siècle, soit une mythologie décadente.

Dans le conte de fées, cette mythologie a tout le loisir de se mettre en scène, et cette tendance à l'hybridité transparaît, par exemple, dans un dialogue entre trois personnes, Octave, Laure et Raymond, qui devisent sur le conte de fées[780]. Ecrit par Anatole France, il met en avant le discours de Raymond, ardent défenseur des pouvoirs de l'imagination. Ainsi, à Laure sa cousine, personnage attiré par l'irréel, qui lui demande de lui enseigner quelques choses sur les contes de fées, Raymond l'enjoint de croire aux fées, aux ogres et au reste, car ils existent : « Les fées existent cousine, puisque les hommes les ont faites »[781], lui donne-t-il comme explication. Octave, le sceptique et le rationnel, se mêle alors à la conversation pour dénigrer les contes merveilleux qu'il considère tels des « récits parfaitement absurdes et d'une extrême puérilité »[782]. Il n'en faut pas plus à Raymond pour démontrer que cette puérilité est en fait cette belle simplicité qui se retrouve dans les poèmes d'Homère :

> Certes, *La Belle au Bois Dormant* est chose puérile. C'est ce qui la fait ressembler à un chant de *l'Odyssée.*

[779] *Ibid.*, p. 19.
[780] A. France, *Dialogue sur les contes de fées*, in *Le Livre de mon ami, op.cit.*, p. 267.
[781] *Ibid.*, p. 268.
[782] *Ibid.*, p. 269.

Quant à l'absurde, Raymond en justifie la nécessité, comme Wilde défendrait l'inutilité dans l'art :

> Dites-vous bien que les choses absurdes sont les seules agréables, les seules belles, les seules qui donnent de la grâce à la vie et qui nous empêchent de mourir d'ennui. Un poème, une statue, un tableau raisonnables feraient bâiller tous les hommes, même les hommes raisonnables. [783]

Puis il poursuit sa démonstration en continuant de rapprocher Homère des auteurs de contes de fées :

> Homère, ou, pour mieux dire, le rapsode inconnu, fait émerger de la blanche mer une jeune femme, « comme une nuée ». Elle parle, elle se lamente avec une sérénité céleste ! « Hélas ! enfant, dit-elle, pourquoi t'ai-je nourri... Je t'enfantai dans ma maison pour une mauvaise destinée. Mais j'irai sur l'Olympe neigeux... J'irai dans la maison d'airain de Zeus, j'embrasserai ses genoux, et je crois qu'il sera gagné. » Elle parle, c'est Thétis, elle est déesse. La nature a donné la femme, la mer et la nuée ; le poète les a associées. Toute poésie, toute féerie est dans ces associations heureuses. (...) Ainsi naquirent les fées et les dieux. Il n'y a pas, dans le monde surnaturel, un atome qui n'existe pas dans le monde naturel.[784]

Et Laure de s'étonner :

> Comme vous mêlez les déesses d'Homère et les fées de Perrault !

En effet, pour Raymond/France, les fées et les déesses ont la même nature, « ces rois, ces princes charmants, ces princesses belles comme le jour, ces ogres qui amusent et effrayent les petits enfants, furent les dieux et les déesses autrefois »[785]. On le voit, dans sa vision du conte de fées, Anatole France place les fables mythologiques sur le même plan que les récits merveilleux. De là à faire se côtoyer les déesses et les fées, l'Olympe et Brocéliande, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi par les conteurs fin-de-siècle dans la constitution d'une mythologie moderne, une mythologie « patchwork » constituée de divers mythes et légendes. [786]

---

[783] *Ibid.*, p. 270.
[784] *Ibid.*, pp. 274 - 275.
[785] *Ibid.*, p. 275.
[786] En outre, conte et mythe ont en commun ce statut de « victimes » toutes désignées pour les amateurs de réécritures, parodiques ou non, comme le remarque B. Bricout dans « Conte et Mythe », *in Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de P. Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p. 372 : « Leurs possibilités infinies de jeu et de mise en abîme – pastiche, parodie, palimpseste – les

II.1. Une lecture décadente du mythe.

Lors d'un colloque où les intervenants étaient invités à s'interroger sur les *Mythes de la décadence*[787], Vérane Partensky a réfléchi sur le mythe comme pathologie d'une génération par trop érudite, « où la chair est triste, et tous les livres lus » :

> Le mythe, pourtant, sinon les mythes, s'avère une invention de la Décadence qui, à défaut d'en créer de neufs, en sut du moins élaborer le concept dans son acception moderne pour se faire l'archéologue de ces récits qui disent l'enfance du monde.[788]

En effet, nombreux sont les textes où les mythes sont repris, soumis à l'exégèse, et réactualisés. Dans les contes de fées, ils sont transposés, tiraillés, maltraités, pour qu'ils épousent et symbolisent enfin les fantasmes fin-de-siècle. Ce sont alors de nouvelles figures qui sont données à voir, comme le constate A. Montandon, « moins mythes que figures mythiques qui écrivent avec leur nouvelle partition, une nouvelle manière de jouer du et avec le mythe »[789]. Serge Zenkine, dans son article sur « Le mythe décadent et la narrativité », constate également que

---

rapports privilégiés qu'ils entretiennent à l'imaginaire, au symbolique, leur plasticité, leur mouvance, leur capacité de variation qui laisse oublier trop souvent la pérennité des structures, en font des genres protéiformes, opérateurs de création, inducteurs de métamorphose, de liberté, de subversion et, dans l'espace ouvert à la création littéraire, des transfuges. »

Sur les liens entre les contes de fées traditionnels et le mythe on pourra lire également B. Bricout, « Les deux chemins du Petit Chaperon rouge », *in Frontières du conte*, Paris, Editions du CNRS, 1982, pp. 47-54 ; A. Faivre, *Les Contes de Grimm, mythe et initiation, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire*, n°10-11, Paris, Circé, 1978 ; Y. Saupé, *Les Contes de Perrault et la mythologie. Rapprochements et influences*, Seattle, Papers on French Seventeenth century Literature, 1997 et enfin J. Zipes, *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*, Lexington, University of Kentucky Press, 1994. Par ailleurs, nous avons déjà évoqué les liens qui unissent le merveilleux au mythe dans la première partie de cette étude, *supra*, Ch.IV. « Le merveilleux à la fin du XIXème siècle, une tentative de réponse à la tentation ésotérique », II : « La réponse du merveilleux ».

[787] *Mythes de la décadence*, sous la direction d'A. Montandon, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2001.

[788] V. Partensky, « Le Mythe, pathologie fin-de-siècle », *ibid.*, p. 187.

[789] A. Montandon, avant-propos aux *Mythes de la décadence*, *ibid.*, pp. 8-9.

« dans tous les genres, à tous les niveaux le mythe, à l'époque décadente, a tendance à passer de l'état d'*histoire* à celui de *figure*. »[790]

Ainsi voit-on deux figures mythologiques revenir couramment dans les récits de l'époque, il s'agit d'Orphée et de Narcisse. Deux figures, et non deux mythes, car tous deux ne sont plus, en cette fin de siècle, qu'une infime partie de ce qu'ils représentaient auparavant. Les apparitions du personnage d'Orphée viennent illustrer ce propos :

> Ce que les contemporains retiennent du mythe d'Orphée, c'est moins le thème de la descente aux enfers et de la résurrection d'Eurydice, thème qui était peu compatible avec l'antiféminisme fondamental de la vision du monde décadente, que celui du poète-magicien tout-puissant sur les éléments, les rochers, les animaux sauvages et les humains grâce au prestige de son chant, mais en même temps victime de l'ignorance et de la fureur de la foule grossière, représentée par les femmes thraces qui, selon la légende, le massacrèrent pendant son sommeil, et déchirèrent son corps en lambeaux, qu'elles jetèrent dans le fleuve.[791]

C'est tout d'abord le motif de la tête d'Orphée[792], voyageant à même les flots accompagnée de la lyre du poète, qui inspira les auteurs, d'autant plus qu'ils établissaient un lien avec la décollation de Jean Baptiste, dont la tête tomba, dans la légende chrétienne, victime d'Hérodias, de sa beauté et de la faiblesse du roi Hérode.[793] Dans un prologue pour le conte *La Princesse aux lys rouges*[794], Jean Lorrain évoque un texte de Henri de Régnier où il aurait « délicieusement narré la tragique aventure de la tête d'Orphée » avant de procéder à une description très fin-de-siècle de cette tête livrée par le sort à des paons affamés, qui devient sous la plume de Lorrain, une sorte de bijou morbide :

> Par un extraordinaire prodige, quand les paons déployèrent leurs queues, ils rouèrent un flamboyant incendie de gemmes oscellées, de vindicatrices pierreries ; ils portaient à jamais dans leurs plumes jadis blanches l'impérissable emblème de leur faim sacrilège, leur roue épanouissaient les

---

[790] S. Zenkine, « Le mythe décadent et la narrativité », *ibid.*, p. 13.
[791] J. Pierrot, *l'Imaginaire décadent*, *op.cit.* p. 249.
[792] Ce motif inspira également les peintres de l'époque, à l'image de Gustave Moreau. On peut voir en annexe une reproduction de son tableau intitulé *Orphée.*
[793] Voir dans cette même partie le chapitre I. « Un merveilleux traditionnel en danger », II.2. « L'intrusion de la femme au pays des fées », où un développement est consacré au personnage de salomé.
[794] J. Lorrain, *La Princesse aux lys rouges, in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*, p. 35.

regards bleus d'Orphée, les yeux d'agate et de lapis de la tête outragée, leurs roues éternisaient les prunelles abolies.[795]

Enfin, Lorrain dédie son récit à Orphée, et dévoile son ambition : « faire revivre aujourd'hui la trame usée d'un vieux conte, un vieux conte de rêve et de mélancolie dont l'héroïne se trouve être une sacrilège tueuse de fleurs ». En effet, la princesse Audovère, austère fille de roi tenue comme prisonnière dans un cloître, n'a pour seul plaisir, ô combien cruel, que celui de déchiqueter, le soir venu, les lys blancs poussés dans le jardin du cloître. « On eût dit, raconte le narrateur, qu'elle accomplissait quelque rite obscur correspondant à travers les espaces à quelque œuvre lointaine », et en effet, à chaque geste de la princesse était liée la mort d'un homme. Son père le savait, c'est pourquoi il la maintenait à l'abri des regards dans ce cloître, et elle-même le savait, c'est pourquoi un sourire funeste venait tordre ses lèvres lorsqu'elle déchirait les fleurs entre ses doigts. Un soir, un homme blessé vint demander des soins au couvent, les nones le reçurent et le soignèrent, et la nuit même, alors qu'Audovère allait s'adonner à son plaisir cruel, elle entendit les fleurs soupirer et râler. Ces dernières semblaient presque humaines de par leur chaleur et leur texture, et cela ne fit qu'augmenter la fureur meurtrière de la princesse « prise d'une rage de destruction », elle « allait toujours, déchiquetant, meurtrissant, broyant devant elle ». Mais soudain, une vision l'arrêta, elle vit au milieu des gerbes, un cadavre...

A cet endroit du récit, le mélange des mythes par contamination, intervient car ce conte dédié à Orphée met en scène une figure chrétienne, celle du Christ :

> Les bras étendus en croix, les pieds crispés l'un sur l'autre, il étalait dans la nuit les plaies de son flanc gauche et de ses mains saignantes ; une couronne d'épines s'éclaboussait de boue et de sanie à l'entour des tempes.[796]

Ce cadavre n'était autre que le fugitif blessé recueilli la veille qui, d'une voix pleine de reproche, lui demandait pourquoi elle l'avait frappé, pourquoi elle l'avait tué. Le lendemain, les sœurs retrouvèrent la princesse étendue, un lys entre les mains.

---

[795] J. Lorrain, *ibid.*, Annexe IV, prologue abandonné pour le conte *La Princesse aux lys rouges*, p. 349, paru dans *L'Echo de Paris*, le 11 juin 1894.
[796] *Ibid.*, pp. 41-42.

Mais autour d'elle, tous les lys, blancs la veille encore, étaient devenus rouges et ne refleurirent plus jamais blancs.

Dans ce récit, on reconnaît le thème du corps d'Orphée déchiré par les doigts de femmes, et l'apparition de cet homme sur la croix fait à nouveau intervenir Orphée que les artistes chrétiens ont très rapidement exploité en en faisant une figure christique.[797]

Puis, c'est le don quasi-magique du musicien qui charma les conteurs. Ainsi, on retrouve encore la figure d'Orphée dans *Les Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, dans le conte intitulé *Les Filles du vieux Duc*[798]. On y voit un bohémien au chant enchanteur enlever par la seule force de sa voix les trois filles d'un gouverneur. De même, dans le *Conte du Bohémien*[799], le conteur parle d'un « étrange chanteur », d'un « mystérieux musicien », dont la musique apparaît comme un aphrodisiaque agissant tant sur la nature que sur l'homme. Ainsi, lorsque ce jeune bohémien chantait ses complaintes dans les bois, les chemins devenaient impénétrables « sous un jet imprévu de viornes et de lianes », « d'herbes folles, de fleurs épanouies au milieu d'un concert énamouré et fou d'éperdus rossignols ». Les trente lieues de forêt se trouvaient sous le charme de ce descendant d'Orphée, et plus encore, car ses mélodies s'échappaient jusqu'aux villages voisins :

> Une fièvre tenait tout le pays. La nuit surtout, la voix de l'invisible chanteur prenait des sonorités inattendues, délicieuses, grisantes. On ne pouvait plus faire un pas dans les campagnes sans tomber sur des maltôtiers et des mauvais garçons couchés dans les sillons ou les fossés des routes ; ils venaient là par bandes autour de la forêt et veillaient jusqu'à l'aube, attentifs et charmés. Les filles s'échappaient des villages et les bouviers des fermes pour venir écouter de plus près ; des jeunes soldats désertaient ; le tocsin sonnait jusqu'au lever du jour dans les couvents pour ramener à Dieu les âmes en péril, et des vieux moines blanchis dans le jeûne et la prière s'arrêtaient tout à coup la nuit au fond des cloîtres pour fondre en larmes en songeant au passé.
>
> Et un grand trouble agitait tous les cœurs. C'était par les bourgs un souffle déchaîné de stupre et d'adultère ; des femmes abandonnaient le logis pour suivre des voyageurs, on ne rencontrait plus le long des haies que filles et garçons accouplés (...)[800]

---

[797] Voir « Orphée », *in Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, pp. 1129-1139 ; voir également S. Reinach, « la mort d'Orphée », *in Revue Archéologique*, 1902, II, pp. 242-279 et E. Kuchner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961.
[798] J. Lorrain, *Les Filles du vieux Duc, in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 61.
[799] *Conte du bohémien*, *ibid.*, p. 149.
[800] *Ibid.*, p. 151.

Devant l'ampleur de la situation, le duc de Lorraine décida de délivrer son peuple de ce « maudit sorcier chanteur », il partit donc avec l'évêque de Nancy, dont les prières, sorte d'incantations dignes d'exorcisme devaient les protéger des effets du chant mystérieux, et douze membres du Chapitre. Enfin, ils capturèrent le chanteur et l'enfermèrent dans le château ducal de Metz. Pendant de longs mois, le bohémien resta terré dans un silence farouche. Sa beauté et sa jeunesse impressionnaient beaucoup le duc qui le prit en amitié. Il lui demanda de chanter pour lui cette mélodie si enivrante qui avait su déchaîner des passions. Mais malgré tous les soins que le duc lui prodiguait, le chanteur se taisait. Très vite, l'amitié du duc se transforma en rage de se voir refuser une faveur, et il le fit enfermer dans un cul de basse fosse. Alors enfin, le bohémien se remit à chanter, et son chant attira tous les gueux, les va-nu-pieds qui venaient des quatre points de l'horizon. Craignant pour sa ville, le duc de Lorraine ordonna de défendre les portes de Metz. Malgré la fureur qui animait les vagabonds, fureur mise dans leur cœur par ce chant du bohémien, la bataille contre la garnison du duc était inégale et s'acheva dans un bain de sang. Lorsqu'on voulut chercher le musicien pour le faire taire, celui-ci avait disparu !

Au mythe d'Orphée, musicien au chant magique, se mêle celui de Narcisse, car ce bohémien a besoin pour produire ses notes enchantées de voir son reflet. A savoir que son dernier miroir dans la campagne de Metz fut une flaque de sang...

Narcisse, justement, est la seconde figure mythologique qui revient souvent dans les contes fin-de-siècle. Jean Pierrot remarque que pour les esprits décadents, « Narcisse représente la conscience de l'artiste, fuyant le monde réel dans sa grossièreté, et le contact vulgaire des femmes, pour se complaire dans sa seule subjectivité et son univers intérieur.[801]

Le symbole que représente alors ce personnage se retrouve dans le camarade du narrateur des *Ogresses*[802], de Paul Arène : le jeune Estevanet. En effet, il est décrit

[801] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 250. Voir également Y.A. Favre, « Narcisse », *in Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, pp. 1071-1075 ; R. Derche, *Quatre mythes poétiques*, Paris, DEDES, 1962 ; J. Frappier, « Variations sur le thème du miroir de B. de Ventadour à M. Scève », *in Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, 1959.
[802] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*

comme un enfant particulièrement sensible, et très renfermé sur lui-même, notamment en ce qui concerne l'expression de ses dons artistiques :

> Très discret, un peu sauvage même et n'ouvrant guère, par crainte des railleries, le trésor de sa délicate sensibilité, Estevanet à ses moments perdus cultivait la guimbarde, un instrument dont la tradition se perd malheureusement, car c'était un instrument à souhait pour les natures timides comme la sienne et jalousement renfermées. La guimbarde - et vous le savez peut-être - consiste en une minuscule lyre d'acier munie, au milieu, d'une languette. La façon d'en user est simple : on serre la lyre entre ses dents, et on fait vibrer la languette du bout du doigt. Chacun peut ainsi, à la condition d'aspirer le son fortement, se jouer dans le creux du ventre, les plus adorables musiques.[803]

Le mythe de Narcisse se renfermant sur sa beauté prend ici la forme d'un artiste autiste, qui aspire la musique qu'il produit pour en être le seul auditeur. La fonction du musicien et de la guimbarde est renversée puisque l'instrument dont le son doit être amplifié par la bouche de l'instrumentiste, ne produit pas de sons audibles pour le commun des mortels. « Le public, d'ailleurs, commente le narrateur, n'entend rien, et seul le virtuose a le bénéfice de son génie, ce qui est le comble de l'Art pour l'Art... »[804] Par ailleurs, cette attitude d'Estevanet correspond autant au mythe de Narcisse tel qu'il est exploité par les auteurs fin-de-siècle, qu'au mythe d'Orphée, mais un Orphée définitivement décadent qui se réserve les plaisirs procurés par son chant mélodieux. A nouveau l'hybridité intervient dans la mythologie mise en œuvre dans les récits de la fin du XIXème siècle.

L'utilisation que fait Jean Lorrain du mythe de Narcisse diffère de cette interprétation. Il reprend le mythe de Narcisse et en fait un récit qu'il intitule *Narkiss*[805]. Le narrateur explique dès le début de son histoire qu'il ne s'agit pas de « l'éphèbe grec amoureux de son image et se mourant, indifférent au tendre appel des nymphes, penché sur l'eau d'une source, envoûté par lui-même et captif d'un miroir », non, il s'agit du Narcisse égyptien dont la légende est « bien plus tragique et combien plus belle »[806].

---

[803] *Ibid.*, pp. 6-7.
[804] *Ibid.*, p. 7.
[805] J. Lorrain, *Narkiss*, *in Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*, p. 87.
[806] *Ibid.*, p. 90.

Narkiss est prince d'Egypte, dernier descendant d'une fastueuse lignée de Pharaons. Dès sa naissance, sa beauté surhumaine est à l'origine de crimes et de débordements du peuple qui se bat pour approcher et admirer l'enfant :

> Ses nourrices jalouses s'étaient entre-égorgées, les animaux eux-mêmes étaient sensibles à sa beauté ; des lions rôdaient autour de la ville, venus des profondeurs des sables à la suite des caravanes, car des nomades campaient maintenant, nuit et jour, sous les murs de Memphis dans l'espérance de voir un sourire du petit roi ; plus loin c'étaient des troupeaux de chacals et de hyènes par prudence arrêtés sur les hauteurs environnantes et guettant, attirés, eux aussi, par une présence merveilleuse et n'attendant qu'une occasion pour fondre sur la cité et forcer les portes. Des nuées d'ibis roses, depuis que l'enfant était là, s'étaient abattues sur les jardins des riches ; ils lissaient leurs plumes, de l'aube au soir, avec de longs claquements de bec, et les palmiers des villas semblaient baigner dans une aurore éternelle. On avait doublé les sentinelles aux murailles, établi quatre guetteurs sur chacune des tours et toujours, des sables du désert comme des lointaines campagnes, la foule des bêtes et la foule des hommes processionnaient vers Memphis ; des tentes occupaient toute la plaine et des longues embarcations tout le fleuve, et, la nuit, au clair de lune, les crocodiles du Nil rampaient hors de la vase et escaladaient les degrés des terrasses en pleurant.[807]

Un des prêtres d'Isis décide un jour d'emmener l'enfant hors de la ville et l'emporte dans un vieux sanctuaire « consacré autrefois à Osiris et dont les ruines gigantesques, les ruines des trois temples retournaient déjà depuis huit siècles à la nature, ensevelies sous les lianes, les prèles, les acanthes et les hauts papyrus d'un bras mort du Nil »[808]. Le petit Pharaon grandit à l'abri des miroirs, car les prêtres redoutent qu'en apercevant son reflet, le jeune prince reconnaisse Isis, sa divine aïeule, et souhaite reprendre le pouvoir qu'eux-mêmes tentaient d'usurper. Devenant adolescent, il s'aventure de plus en plus dans les alentours de sa prison dorée, à la nuit tombée. Il parvient à des marécages tenant du charnier, car c'est à cet endroit qu'après les sacrifices, les restes des victimes étaient noyés. Et c'est là, dans cette eau souillée, dans cette eau stagnante que Narkiss va voir son image, et à travers elle la beauté de sa lignée, car au-delà de son reflet, c'est Isis qu'il adore, Isis dont il descend directement de par sa nature de Pharaon. Les prêtres le retrouvent le lendemain matin, non pas noyé, mais « debout dans la vase (...) telle une fleur

[807] *Ibid.*, pp. 91-92.
[808] *Ibid.*, p. 94.

charmante », ayant succombé par asphyxie aux « exhalaisons putrides du marécage ».[809]

Ici les mythèmes qui constituent le mythe de Narcisse sont respectés, mais transposés dans une Egypte ancienne, colorés par une touche de morbide fin-de-siècle, et mélangés avec l'idée de fin de race, c'est-à-dire la faiblesse des derniers maillons d'une lignée, dont ils personnifient la dégénérescence. Il n'est pas question ici de symboliser l'artiste replié sur son art, mais bien plus l'artiste fin-de-siècle qui succombe avec le siècle finissant en contemplant les beautés passées. Le mythe est certes utilisé, mais détourné pour lui faire exprimer les craintes et les fantasmes propres à l'auteur décadent. Par ailleurs, Narcisse, le personnage amoureux de son image se complique du mythe de l'androgyne pour exprimer une autre hantise de la génération de la fin du siècle, à savoir l'ambiguïté sexuelle. Cette ambiguïté rejoint le thème de l'appauvrissement des lignages : ainsi, Narkiss, ultime descendant d'Isis, est présenté comme extrêmement efféminé, fardé et orné de bijoux comme une femme. Pour Nelly Emont[810], le mythe de la fin de race et celui de l'androgyne se mêlent dans la littérature décadente. Après avoir démontré que les artistes estiment leur civilisation mourante, elle établit un lien entre l'affaiblissement des peuples déploré par les auteurs et l'affaiblissement physique des individus, qui sont de plus en plus dévirilisés, et illustre son propos avec l'exemple du personnage décadent de Huysmans, à savoir des Esseintes :

> Les êtres humains sont fatigués, anémiés, et cela se traduit essentiellement par une disparition progressive des caractéristiques sexuelles. Si l'on se rappelle la galerie de portraits représentant les ancêtres de des Esseintes, dans le roman de J.K. Huysmans, on se souviendra que des barbares, premiers de la lignée, on passe peu à peu à des êtres de plus en plus raffinés et de moins en moins mâles : « A en juger par les quelques portraits conservés au château de Lourps, la famille des Floressas des Esseintes avait été, au temps jadis, composée d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres (...). La déchéance de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son

[809] *Ibid.*, p. 113.

[810] Nelly Emont, « Les Aspects religieux du mythe de l'androgyne dans la littérature de la fin du XIXème siècle », *in L'Androgyne dans la littérature*, *op.cit.*, p. 38 : « La littérature fin-de-siècle est largement dominée par un pessimisme engendré par l'idée que les civilisations, comme les hommes, meurent, et que cette fin de siècle pourrait bien être une fin des temps : « une société doit être assimilée à un organisme », écrit Paul Bourget, « et comme lui elle vieillit et elle meurt ». Idée que reprend Joséphin Péladan : « Les peuples souffrent, s'affaiblissent, agonisent et meurent comme les individus ».

cours, l'efféminations des mâles était allée en s'accentuant ». Et Jean des Esseintes, le dernier rejeton sans postérité, à la fois fin de siècle et fin de race, est un être au sexe incertain.[811]

Ainsi, Jean Lorrain entrelace le mythe de Narcisse avec celui de l'Androgyne pour désigner l'extinction, l'exténuation d'une race qui atteint le paroxysme de l'appauvrissement physique par sa dévirilisation.

Par ailleurs, le type de l'androgyne se retrouve dans de nombreux princes figurant dans les contes décadents. En effet, l'ambiguïté sexuelle se distingue généralement dans la description des princes, souvent féminisés. Dans le *Mauvais Convive*, par exemple, le jeune homme est dépeint comme « pâle et frêle comme une jeune fille » et on apprend qu'au lieu de revêtir les chevaleresques armures, « il s'habille volontiers de claires étoffes de soie »[812]. De même, lorsque le roi, espérant éveiller en lui des instincts guerriers, l'envoie à la tête d'une petite armée « châtier un gros de rebelles » il revient « avant le soir, son épée enguirlandée de volubilis et ses soldats les mains pleines de violettes et d'églantines ». De même, que penser de ce prince qui va réveiller la Belle au bois dormant et qui, ne sachant comment l'empêcher de se rendormir, s'en retourne « fort penaud »[813] ?

Dans un récit comme *Isolin-Isoline*[814], l'ambiguïté sexuelle trouve une illustration éloquente : en effet, vexée de ne pas avoir été conviée au baptême d'Isoline, la fée Urgande condamne l'enfant à se métamorphoser en homme au cours de sa nuit de noces. Horrifiés, les parents de la jeune fille repoussent l'instant tant redouté. Mais ils ne savent résister aux supplications de leur fille, lorsque celle-ci rencontre le prince Diamant, tombant éperdument amoureuse de lui. La nuit de noces se passe donc. N'entendant point de cri, le couple royal suppose qu'après tant d'années, la fée Urgande se sera calmée et rétractée. C'est donc avec surprise qu'au petit matin le roi voit se présenter devant lui un jeune homme : Isolin. C'est que la bonne fée Urgèle avait su adoucir la condamnation d'Urgande et « en même temps que la princesse était devenue garçon, le prince était devenu fille ; c'est ainsi que grâce à la bonne fée Urgèle, fut déçue la vengeance de la méchante fée »[815]. En outre,

---

[811] *Ibid.*, p. 39. Voir également A. Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages, 1987.
[812] C. Mendès, *Le Mauvais Convive*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, pp. 121-122.
[813] *La Belle au bois rêvant*, *ibid.*, p. 59.
[814] *Isolin-Isoline*, *ibid.*, p. 68.
[815] *Ibid.*, p. 76.

l'onomastique joue un rôle intéressant, puisque le jeune prince se nomme Diamant et que l'on retrouve ce nom dans le *Riquet à la Houppe* de Banville, que Mendès, à n'en pas douter, a lu, mais pour désigner une fée ![816]

Ainsi, lorsque le conte de fées fin-de-siècle fait appel au mythe, la fable disparaît pour ne laisser place qu'au personnage, qui lui-même laisse bien souvent sa place à une symbolique restreinte, proche du cliché. En outre, ces clichés s'entremêlent parfois, s'additionnent ou se complètent. D'autres fois encore, les figures mythologiques s'unissent aux personnages que l'on rencontre dans les contes de fées traditionnels, de là est né, par exemple, le prince charmant androgyne, soit un prince charmant à rebours de la tradition, perdant son caractère d'idéal masculin pour sombrer dans le fantasme de la dévirilisation.

En outre, les mélanges inattendus se rencontrent partout dans cette mythologie décadente, qui se définit par son hétérogénéité, sa nature composite et hybride où l'amalgame est roi.

II.2. Pour une « mythologie mosaïque ».

Bien avant Bettelheim[817], Mendès et ses contemporains avaient déjà vu dans le conte un espace propre à extérioriser leurs angoisses. De fait, comme le constate Jack Zipes, le conte de fées n'est plus un miroir flatteur, « reflétant les modèles cosmétiques bourgeois en matière de beauté et de vertu » ; car à la fin du XIXème siècle, « contes de fées et miroir se brisèrent en mille morceaux épars et à bords tranchants ». Pour lui, ce phénomène prend naissance en Allemagne :

> Ce sont les romantiques allemands qui ont fait le premier pas dans ce sens, en dissuadant les attentes des lecteurs et en transformant les sujets et les motifs familiers en des paysages mystérieux et

[816] T. de Banville, *Riquet à la Houppe*, *op.cit.*
[817] Dans *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, pp. 26-27, Bruno Bettelheim voit dans le conte un guide pour l'enfant car ce genre prend très au sérieux les angoisses de ce dernier et ses dilemmes existentiels.

symboliques, incitant les lecteurs à remettre en question l'univers sécurisant des contes de fées conservateurs par opposition au monde « réel » de leur vie quotidienne.[818]

Et dans la création de cet univers de conte de fées déstabilisant, la matière mythologique représente une source de symboles indéniablement riche, et fortement exploitée. En outre, cette source a été mise en lumière par un artiste allemand que les auteurs décadents ont beaucoup admiré, à savoir Wagner. Jean Pierrot, dans son étude sur l'imaginaire décadent, insiste sur l'influence de ce dernier dans l'exploitation de l'univers des mythes et des légendes en remarquant, qu'aux environs de 1885, un engouement pour l'œuvre du musicien allait mettre à la mode les légendes[819]. Puis il explique ce phénomène :

> Si l'univers des légendes allait, dans la littérature de l'époque, jouir d'un tel prestige, c'est parce qu'il répondait, à plusieurs titres, à certains des désirs les plus profonds de l'âme fin-de-siècle. Tout d'abord les récits légendaires, parce qu'ils sont toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indécis, satisfaisaient bien à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'éprouvait si intensément la conscience collective contemporaine. La nature même des mythes et des récits légendaires, leur caractère souvent accusé d'invraisemblance et de merveilleux, renforçait encore cette dimension imaginaire si nécessaire à des artistes et à un public lassés des peintures trop tristes de la vie quotidienne. Dans sa *Lettre sur la Musique*, Wagner lui-même avait déjà noté que la légende « contribue à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance »[820]

Imitant Wagner, les conteurs décadents puisent abondamment dans les récits mythologiques ou légendaires ; mais, succombant aux charmes de l'amalgame, ils n'hésitent pas à se faire côtoyer des mondes totalement différents, créant ainsi une sorte de « mythologie-mosaïque » qui trouve à s'épanouir principalement dans les contes de fées fin-de-siècle.

---

[818] J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion, op.cit.*, pp. 128-129.
[819] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 238. Voir également M. Beaufils, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1947 ; M. Gregor-Dellin, *Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle*, Paris, Fayard, 1891 ; M. Kahane et N. Wild, *Wagner et la France*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale et du Théâtre National de l'Opéra de Paris, Paris, Herscher, 1983 ; C. Mendès (qui admirait Wagner et qui l'a rencontré à plusieurs reprises), *L'œuvre wagnérienne en France*, Paris, Fasquelle, 1899, et E. Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris, Klincksieck, 1965.
[820] *Ibid.*, p. 239.

Le lieu semble être l'un des premiers éléments constitutifs d'une mythologie propre aux contes de fées décadents. En effet, si Perrault restait évasif sur le chronotope de ses récits, les conteurs les situent au moins géographiquement, selon une géographie qui mélange habilement des lieux réels et connus, à des lieux réels mais peu connus, à des lieux irréels empruntés à la littérature classique, et à des lieux appartenant à la littérature merveilleuse. Ainsi, chez Mendès, Paris, Bougival, et Asnières touchent Golconde, qui semble elle-même n'être qu'une province de Cythère ou de Brocéliande et Mataquin.[821] De même, Lewis Carroll n'établit pas de frontière précise entre le Pays des Fées et Elveston dans son conte *Sylvie et Bruno*.[822] Enfin, W. M. Thackeray fait de même dans son récit *La Rose et la Bague*[823], comme le constate Sylvère Monod :

> Le petit ouvrage (...) dépeint les conflits entre la Paphlagonie (nom typique d'un pays imaginaire, archétypal ou déguisé) et sa voisine la Crim-Tartarie. (...) Si les Paphlagoniens arborent des noms à consonance italienne, selon la tradition à laquelle se conformait Shakespeare, les Crim-Tartares portent pour la plupart des patronymes à terminaison russe.[824]

En outre, ces deux pays sont inclus dans une géographie bien réelle, et les princes et princesses doivent apprendre le français, l'anglais et l'histoire de l'Europe !

Cet amalgame entre des lieux qui existent réellement et des lieux imaginaires, contribue à abolir les frontières qui existent entre le réel et l'irréel, permettant d'une part, les assauts du premier, que nous avons eu l'occasion d'évoquer, et assénant d'autre part, un coup fatal au merveilleux. En effet, les endroits imaginaires situés dans un univers lointain, qui abritaient les princes et princesses d'antan, asseyaient l'autorité de merveilleux en garantissant l'autonomie de cette autre réalité créée par le conteur. Mais si, aujourd'hui, le pays des fées n'est qu'une bourgade voisine des grandes capitales, il perd ce qui le rendait mystérieux. Tout simplement par qu'il paraît accessible, il ne fait plus rêver. Ainsi, quelle déception pour Amarante et sa cour de voir son chevalier revenir quelques jours à peine après son départ pour « la plus haute cime d'une montagne sauvage au pays des Algonquins ». C'est que « la

---

[821] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus, op.cit.*
[822] L. Carroll, *Sylvie et Bruno,* traduction en Français de Fanny Deleuze, *in Œuvres, op.cit.*, p. 401.
[823] W. M. Thackeray, *La Rose et la bague*, traduction de M.J. Arnaud et préface de S. Monod, Paris, Hoëbeke, « Bibliothèque Elfique », 2000.
[824] *Ibid.*, préface de S. Monod, p. 12.

montagne était peu être moins éloignée qu'on ne le croyait »[825], suggère le conteur achevant de discréditer le merveilleux. En outre, cette pratique de métissage stigmatise, en un sens, l'impossibilité pour les artistes fin-de-siècle de s'évader de leur réalité, celle-ci s'accrochant à leurs pas jusque sur les territoires des personnages féeriques.

Le décor est donc planté, un décor où le disparate domine, où l'on devine les désirs d'évasion des artistes dans un monde autre, et leur lucidité quant à l'issue de celles-ci, qui ne peuvent que les ramener dans cette fin de siècle qui ne leur convient pas. Il reste désormais à peupler ces pays hybrides, mi-imaginaires, mi-réels.

Ces personnages justement, sont quant à eux issus de jeux transtextuels : ainsi Puck[826] quitte un instant la distribution shakespearienne pour venir se joindre à Roland[827] ou à Aymerie[828], des noms qui plongent immédiatement le lecteur dans le Moyen-âge. De même, les principaux personnages des contes de fées sont eux aussi, touchés par l'hybridité décadente. Ainsi, les fées elles-mêmes sont soumises à l'amalgame. Entre leurs différentes origines tout d'abord, puisque Mab, une des fées du cycle du Roi Arthur, côtoie Titiana, échappée un instant des forêts qui entourent Athènes chez Shakespeare, et la fée Primevère, issue de l'imagination de ce « grand pourvoyeur de fées » [829] qu'est Mendès. Par ailleurs, les deux registres auxquels étaient liées les fées au Moyen-Age, s'unissent pour n'en faire plus qu'un. En effet, L. Harf-Lancner, dans son étude sur *les Fées au Moyen-Âge*[830], distingue les fées marraines, héritières des Parques antiques qui décident des destinées humaines, des fées amantes, qui, éprises d'un mortel, dominent l'imaginaire érotique du Moyen Âge. Du mélange de la fée marraine et de la fée maîtresse naît Caricine, la prostituée[831], car ces mêmes personnages féeriques, autrefois garants de la vertu, descendent aujourd'hui dans la rue comme filles de joie.

Devant l'amalgame des matières de différentes mythologies et légendes, il est possible de conclure à la création d'une mythologie décadente, obéissant à une

[825] C. Mendès, *La Belle du monde, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, pp.36-38.
[826] *Les Traîtrises de Puck, ibid.*, p. 210.
[827] *Les Larmes sur l'épée, ibid.*, p. 219.
[828] *Le Chemin du paradis, ibid.*, p. 96.
[829] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 54.
[830] L. Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen-Âge, Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, H. Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1984, p. 9.
[831] C. Mendès, *Les Trois Bonnes fées, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 160.

volonté de briser les cloisons entre les différents mythes et légendes qui peuplent la littérature, et de répondre à la règle de l'hybridité. Il va sans dire que l'exploitation de cette mythologie ne peut se développer que dans des contes destinés à un lecteur adulte, à même de saisir, par exemple, les éléments de « transtextualité »[832] et d'interpréter les thèmes et les morales avec le recul nécessaire.

Par ailleurs, la création d'une mythologie décadente, reposant sur l'amalgame de mythes et de légendes préexistants possède ses limites, et cette source intarissable de thèmes qui promettait aux auteurs de symboliser leurs craintes et leurs fantasmes se métamorphose rapidement en ce cloaque où se fige le Narkiss de Lorrain, pour finalement fournir une mythologie à rebours, se délitant dans l'allégorique et l'abscons. En effet, A. Montandon constate que l'utilisation du mythe à la fin du XIXème siècle, correspond à un « éternel ressassement sur d'archaïques et légendaires histoires, données à remâcher avec complaisance dans une cuisine hideuse et maniérée, précieusement artificielle et autophage, qui fait du cannibalisme et de la décomposition la sauce épicée propre à accommoder le mélange des genres, l'hétérogène, le rhapsodique, et dont le plat du jour est le faisandé »[833]. De même, pour Jean Pierrot, la volonté des auteurs décadents d'exploiter la richesse littéraire des légendes et des mythes subit une double dégradation : « d'une part, explique-t-il, le mythe et le symbole se réduisaient souvent à la froideur d'une allégorie, et d'autre part l'utilisation répétée des mêmes thèmes légendaires tendait progressivement à devenir un poncif d'une extrême monotonie, aboutissant au déploiement d'une imagerie stéréotypée, à la fois banale et vide de sens véritable »[834]. Force est de constater que, si les conteurs décadents ont effectivement procédé à l'amalgame de divers mythes et légendes pour constituer une mythologie qui leur était propre, cette dernière correspondait bien au phénomène que décrit Jean Pierrot. Car, si les auteurs choisissent d'utiliser les mythes d'Orphée et de Narcisse pour symboliser le statut du poète et Hérodias pour illustrer le danger que représente la femme, ils les privent du même coup de toute autre symbolique, Orphée se résumant à un poète au chant magique souvent incompris de la foule, et Narcisse à un personnage dévirilisé et introverti. Cette restriction et cette dévitalisation du mythe ajoutées au mélange des lieux légendaires et réels qui constituent le décor dans lequel se déroulent les contes

[832] Terme emprunté à G.Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*
[833] A. Montandon, avant-propos aux *Mythes de la décadence*, *ibid.*, pp. 8-9.
[834] J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 242.

merveilleux, et ajouté au mélange des personnages venant de tous horizons, constitue cette mythologie propre aux conteurs fin-de-siècle. Cette mythologie mise en œuvre dans les contes de fées fut parfaitement décrite, bien que vivement critiquée, par Adolphe Retté en 1899 :

> Tous leurs efforts tendirent à imaginer une région nébuleuse crépusculaire, où n'habitent que des rois mélancoliques, phraseurs couverts de pierreries, des héros casqués de vermeil pourchassant d'intangibles chimères, des chevaliers fluets et grelottants, des troubadours sous le balcon de princesses sataniques, des sirènes gélatineuse, des pâtres roucouleurs.[835]

En définitive, la matière mythologique noue des liens très étroits avec le conte de fées, et notamment dans l'esprit des conteurs fin-de-siècle, comme le prouve le *Dialogue sur les contes de fées* d'Anatole France. Outre la possibilité de tenter de fuir le monde réel qui les dégoûte et qui les étouffe, les mythes et légendes offrent aux conteurs des symboles qui expriment au mieux leurs craintes et leurs fantasmes. Dans les contes merveilleux fin-de-siècle, la mythologie grecque se mêle à la mythologie chrétienne[836] et aux légendes médiévales pour rejoindre le conte de fées traditionnel. De cet amalgame, ressort un imaginaire particulier dont le métissage pourrait être source d'anachronismes et d'incohérences, s'il ne bénéficiait de la nébuleuse du merveilleux qui rend le terme « invraisemblable » caduque.

Toutefois, cette pratique relève d'un processus de perversion, dans lequel le mythe se dépare de ses prestiges pour se résumer à un symbole récurrent dans les œuvres de la fin du siècle. Annexé par les fantasmes décadents, il perd de sa force et se condense en une allégorie. Cet amalgame de mythes et de légendes qui trouve à se déployer dans le conte de fées fin-de-siècle, est une mythologie réactualisée, adaptée aux esprits de la fin du XIXème siècle, en un mot, c'est une mythologie décadente. On comprend alors que cette matière, censée exprimer les craintes et les fantasmes d'une génération qui pense que sa civilisation se meurt et que cette fin de siècle est aussi une fin des Temps, ne sied pas à un lecteur enfant. Le lectorat qui s'y retrouvera sera celui qui sera également à même de saisir les morales inédites de ces contes de fées, chantant l'Art et le Beau , quitte à outrager le merveilleux et à ignorer l'éthique.

---

[835] A. Retté, *Arabesques*, Paris, Editions de La Plume, 1899, pp. 19-20.
[836] Voir *supra*, « III. L'agonie des fées », III.2.4. « La religion ».

Pour fuir le réel, les artistes issus de la génération de la fin du XIXème siècle, ont trouvé dans le pays des fées un refuge accueillant. A l'image du *Mauvais convive*, certains vont s'inviter au souper des fées. Contrairement au conte, les invités ne meurent pas de cette rencontre merveilleuse, mais ils en sortent amoindris et déçus, car les promesses de fuite ne sont pas tenues, le dépaysement est momentané et illusoire. Dès lors, le conteur va modifier le genre pour le rapprocher au plus près de ses attentes. Le conte de fées va alors subir des métamorphoses importantes, il va être « traduit en langage moderne»[837]. De cette traduction, il ressortira essentiellement un merveilleux perverti.

La première des perversions opérées par les conteurs, est de mettre en péril la matière qu'ils exploitent. Ainsi, ils font du conte de fées un espace où le récit donne lieu à l'exégèse : ils n'hésitent pas à y mettre en lumière les failles du style traditionnellement propre au genre. Nous verrons plus loin que cette critique va toucher à « l'autoréflexivité », lorsque ce seront les fées elles-mêmes qui remettront en cause les principes qui les régissent.

Puis, le merveilleux se retrouve confronté au réel. La frontière qui séparait ces deux entités s'efface et voilà la maladie, le progrès, la femme et autres calamités qui s'échappent de la boîte de Pandore décadente pour envahir le pays des fées, qui n'en réchapperont pas. Toujours dans une démarche qui vise à bouleverser le merveilleux, les auteurs dépouillent le conte de fées de ses personnages tutélaires et parfois du merveilleux lui-même.

En outre, ce nouveau conte de fées, privé de merveilleux et privé de fées, s'adresse aux adultes. La bonne nourrice est remerciée, il lui faudra trouver d'autres histoires à raconter aux enfants. En effet, de cette perversion du merveilleux, il émerge un nouveau conte de fées, qui rompt avec la tradition, qui traite de sujets profondément ancrés dans la réalité qui a cours en cette fin de XIXème siècle, et qui chante la mort des fées. Il en résulte logiquement un merveilleux sans fées, ou mettant en scène des fées agonisantes, mais aussi sans pureté et sans naïveté. Ce nouveau merveilleux est effrayant, contaminé, hésitant et fuyant.

---

[837] C. Buet, *Contes moqueurs, op.cit.*, p. 187.

Enfin, les récits mettent en scène une mythologie-mosaïque, bricolée et composite, faite de symboles et d'allégories « piochés » au fil des siècles, au fil des manuscrits dont les conteurs, par trop érudits, ont eu connaissance. Le lecteur assiste alors à une sorte de recyclage et de récupération de mythes ancestraux. En outre, il n'est plus la peine de rechercher quelque ligne de conduite exemplaire dans ces récits modernes, car la morale qui y est défendue n'a cure de l'éthique. Ces symboles qui illustrent les fantasmes décadents, ces morales qui se moquent du juste et de l'injuste, s'épanouissent dans des textes qui ne sont pas destinés aux enfants, mais bien à un lectorat adulte, et qui plus est, instruit.

En un mot, ce conte de fées moderne, régi par la perversion, est une version décadente du modèle perraltien. C'est ce que l'on peut appeler le conte de fées fin-de-siècle, où structuralistes et spécialistes du conte de fées classique se perdraient, tant les réactualisations et les bouleversements sont importants. Pourtant, il ne faut jamais perdre de vue, à la lecture de ces textes qui frôlent le fantastique, ou, plus déconcertant encore, flirtent avec le réalisme, que les auteurs les revendiquaient comme appartenant au genre du conte de fées. Le merveilleux qui en est l'essence, même s'il est parfois difficilement perceptible, même s'il est issu des perversions du merveilleux traditionnel, est une célébration du mensonge au sens où l'entendait Wilde, et la création d'un monde autre, né de l'imagination torturée d'un démiurge pessimiste, troublé autant que découragé par ses innombrables lectures.

Cependant, s'il est possible de conclure à la création d'un conte de fées décadent reposant sur la perversion du merveilleux, faut-il pour autant y lire la décadence du conte ?

Troisième Partie :

Une réception aux couleurs crépusculaires.

Lorsque Philippe Jullian introduit son étude sur l'Art fin-de-siècle, intitulée *Esthètes et magiciens*, il invite le lecteur à se joindre à la visite qu'il se propose de guider, à savoir la visite d' « un palais merveilleux et délabré, fermé à la lumière et aux bruits du monde». :

> Longtemps les Chimères ont dormi, étouffées sous les images par elles inspirées, longtemps les sphinx n'ont pas posé de questions. La poussière couvrait les livres des poètes sur les rayons, cachait les tableaux sous une brume grise. Nous allons, plumeau à la main, parcourir des galeries mythiques dont certaines aboutissent à Freud, nous allons éclairer les portraits de ceux qui furent les fidèles serviteurs des monstres, et nous allons nous attarder plutôt auprès des artistes fous ou ratés, plutôt qu'auprès des maîtres reconnus, comme Redon, ou récemment redécouverts, comme Klimt. Nous ne ferons qu'entrebâiller les portes qui donnent accès au monde des privilégiés qui ont aperçu les sirènes, comme Gauguin et les Nabis. Enfin nous n'ouvrirons pas les fenêtres du palais sur les jardins de l'impressionnisme. Le soleil est le pire ennemi des Chimères ; leur astre est un lustre d'opéra, la flamme d'un punch, le bec de gaz auquel s'est pendu Nerval.[838]

Enfin, Philippe Jullian achève sa visite en précisant que ce palais, qui symbolise les domaines de l'imaginaire fin-de-siècle, « est aussi une bibliothèque ».

A l'intérieur de cette bibliothèque, il est certainement une pièce particulière, consacrée à l'ensemble des contes de fées fin-de-siècle, renfermant les créations de démiurges pessimistes qui se revendiquent comme impuissants. On l'imagine facilement sans fenêtre, abritant une atmosphère sombre, alourdie par des parfums rares « de canelle, de spicpectre et de serpolet »[839], mêlés aux odeurs des reliures ; une atmosphère angoissante car rythmée par les frémissements réguliers et incessants des balanciers d'horloges centenaires, des tics-tacs de petites montres, dont une, à la forme de petite tête de mort sculptée dans l'ivoire, a peut-être été oubliée là par

---

[838] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit*, p. 25.
[839] J. Moréas, *Cantilènes*, cité par J. Plowert / Paul Adam, dans son *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, op.cit.*, p. 79.

Andréa Sperelli, « l'enfant de volupté » imaginé par Gabriele D'Annunzio[840]; tous témoins du temps qui passe et qui emportera dans sa course et dans l'oubli, à la fois les conteurs, leurs œuvres et leur siècle.

Cette salle, obscure et inquiétante, est un reflet du merveilleux singulier qui s'épanouit dans les récits qu'elle abrite. Ici, il n'est plus question de contes bleus, terme par lequel on a coutume de désigner les récits merveilleux au dénouement heureux, mais plutôt de « contes jaunes », à l'instar de la couleur des couvertures des œuvres décadentes parues chez Charpentier[841]. En outre, la couleur jaune possède une symbolique intéressante en cette période de fin de siècle. En effet, si elle signifie la vie de par sa parenté avec les rayons du soleil, elle se rapproche également de la mort lorsque, plus fade, elle colore la peau des mourants. Dans cette symbolique de putréfaction annoncée, la décadence trouve sa couleur idéale : « elle est annonciatrice de déclin, de la vieillesse , des approches de la mort. A la limité le jaune devient un substitut du noir », peut-on lire dans le *Dictionnaire des symboles* établi par J.

---

[840] G. D'Annunzio, *L'Enfant de volupté*, traduit par G. Hérelle, Livre de Poche, 1991, p. 76 : « C'était une petite tête de mort, sculptée dans l'ivoire avec une extraordinaire puissance d'imitation anatomique. Chaque mâchoire portait une file de diamants, et deux rubis scintillaient au fond des orbites. Sur le front était gravée cette devise : *Ruit hora* ; et sur l'occiput cette autre *Tibi, Hippolyta.* Le crâne s'ouvrait comme une tabatière, bien que la commissure fût presque invisible. Le battement intérieur donnait au crâne minuscule une inexprimable apparence de vie. Ce joyau mortuaire, offrande d'un artiste mystérieux à son aimée, avait dû marquer les heures de l'ivresse et avertir par son symbole les âmes éprises. »

[841] On se souvient du livre à couverture jaune offert par Lord Henry qui avait profondément fasciné et bouleversé Dorian Gray. Cf. O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray, in Œuvres, op.cit.*, p. 367 : « Conservant son fin sourire, Lord Henry l'observait. Il connaissait le moment précis où, psychologiquement, il importe de ne rien dire. Il éprouvait un intérêt intense. Il était stupéfait de l'impression que ses paroles avaient soudain produite et, se rappelant un livre qu'il avait lu quand il avait seize ans, un livre qui lui avait révélé bien des choses qu'il ignorait jusque-là, il se demanda si Dorian Gray vivait en cet instant une expérience semblable » ; pp. 468,469 : « Sur une petite table de bois sombre et parfumé incrusté d'une nacre épaisse qui lui avait était offerte par l'épouse de son tuteur, Lady Radley – aimable invalide professionnelle qui avait passé l'hiver précédent au Caire -, se trouvaient un message de Lord Henry et , à côté, un livre à couverture jaune (...) il s'installa dans un fauteuil et commença à tourner les pages. Au bout de quelques minutes, il fut complètement absorbé. C'était le livre le plus étrange qu'il eût jamais lu. On eût dit que, revêtus d'habits exquis, les péchés du monde défilaient sous ses yeux, au son délicat des flûtes, en une suite de tableaux vivants. Des choses dont il avait rêvé confusément devenaient subitement réelles pour lui. Des choses dont il n'avait jamais rêvé lui étaient graduellement révélées. » ; p. 556 : « - Pourtant vous m'avez jadis offert un livre empoisonné. Je ne devrais pas vous le pardonner. Harry, promettez-moi de ne plus jamais prêter ce livre à personne. Il fait du mal. »

Cet étrange livre renvoie certainement au roman de J.K. Huysmans, *A Rebours*, paru chez Charpentier en 1884 comme le remarquent Jean Gattégno et Jean Besson, dans la notice du roman de Wilde rédigée pour la collection de « La Pléiade », p. 1650 : « Lorsque le narrateur, au chapitre X, mentionne un roman français à un seul personnage, un « livre à couverture jaune » qui réorientera l'existence de Dorian Gray après le suicide de Sibyl Vane, tout renvoie explicitement, bien que le titre n'en soit pas donné et que Wilde ne l'ait reconnu que lorsque la question lui fut directement posée lors de son procès –telle est l'influence de la littérature !- au roman d'Huysmans *A Rebours.* »

Chevalier et A. Gheerbrant[842]. Cette ambivalence entre vie et mort, sied à merveille au conte de fées décadent, car si conte de fées rime à priori avec innocence et optimisme, il rime également dans les dernières décennies du XIXème siècle avec la maladie et la mort toute proche. En effet, c'est un merveilleux perverti qui s'y développe, qui met en lumière ses défaillances et son impuissance à combattre le réel, car déserté par ses personnages tutélaires, privé de sa naïveté et de son côté rassurant. Ainsi, à la lecture des textes fin-de-siècle, il semble bien que ce merveilleux affaibli soit en train de s'éteindre avec le siècle, donnant l'image d'un merveilleux crépusculaire.

Toutefois, avant de s'empresser de conclure à la mort du conte de fées, rongé de l'intérieur par un merveilleux lui-même gangrené par les angoisses et les fantasmes de l'ultime génération du siècle, il faut s'entendre sur cette notion de crépuscule. En effet, pour Baudelaire, les rayons du couchant ne révèlent-ils pas des beautés nouvelles, invisibles lorsqu'elles sont écrasées par la lumière trop vive d'un soleil à son zénith ?:

> Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles ; ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher de soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.[843]

Ainsi, ce merveilleux crépusculaire, qui consiste en une somme de réactualisations du merveilleux traditionnel, puisque les auteurs eux-mêmes parlent de « traduction en langage moderne »[844], ce nouveau merveilleux donc, sous ce rayon de lumière oblique du couchant, dévoilerait des charmes prompts à séduire le lectorat de la fin du XIXème siècle. En d'autres termes, ce merveilleux qui se présente comme mourant répondrait à un horizon d'attente, s'assurant de fait une réception favorable. Vu sous cet angle, il serait possible de conclure à une réception unanime, chantant ces nouveaux contes de fées qui répondent aux attentes d'un lectorat fin-de-

---

[842] J. Chevalier et A. Gheerbrant, « Jaune », *in Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1982.
[843] Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe, in L'Art Romantique, op.cit.*, p. 176.
[844] Ch. Buet, *Contes moqueurs, op.cit.*, p. 187.

siècle, mais ce serait oublier que l'unanimité ne sied pas à la décadence. En fait, la réception des contes de fées fin-de-siècle va elle aussi être crépusculaire, c'est-à-dire nuancée. D'une part, les conteurs eux-mêmes ne souhaitent adresser leurs recueils qu'à un certain type de public, car cette bibliothèque offre un accès limité : les farouches chimères postées à son entrée refoulent les jeunes lecteurs et n'autorisent le passage qu'à des lecteurs adultes et avertis. Quant à la célébrité et la postérité des conteurs, elles sont touchées par les rayons du couchant qui donnent à ces « conteurs maudits » des bigarrures à la fois de génie et d'auteurs sans public. En effet, s'il fut une époque où figurer sur les rayons de cette bibliothèque revenait à entrer dans l'élite, très vite cela est revenu à entrer dans l'oubli. D'autre part, cette bibliothèque réservée aux contes de fées n'a pas d'autre vocation que de connaître le destin de la bibliothèque d'Alexandrie : en effet, les textes eux-mêmes prennent l'apparence de requiems, tant la mort du conte de fées en tant que genre fin-de-siècle y semble programmée. Le conte de fées fin-de-siècle est revendiqué comme un genre évanescent, qui naît, vit, et s'éteint avec le siècle.

Chapitre I :

De la quintessence à la déliquescence.

Dans les contes de fées fin-de-siècle, la figure du poète reprend fréquemment le rôle que tenait autrefois le traditionnel prince charmant. Les conteurs le représentent mélancolique, anorexique et/ou androgyne, établissant un lien évident entre leur personnage et eux-mêmes. En outre, si le poète des contes de fées fin-de-siècle évolue dans un genre condamné, le conteur vit dans un monde qui se meurt, du moins le pense-t-il, tourmenté par le poids d'un siècle qui s'achève. Ce n'est là qu'un exemple des correspondances qui existent entre les « contes jaunes » et leurs créateurs, puisqu'ils leur permettent d'exprimer leurs craintes et leurs fantasmes tout en laissant s'épanouir une écriture de perversion dominée par l'humour moderne, un humour noir et caustique. Bon nombre de ces correspondances ont déjà eu l'occasion d'apparaître dans cette étude, mais il en reste une, ultime, qui concerne les destinées des auteurs et des contes. En effet, Clotho, Lachésis et Atropos, les trois Moires, ont filé les vies des conteurs et des contes du même fil, et c'est d'un même coup de ciseaux qu'Atropos a rompu la soie qui symbolisait l'existence des artistes et de leurs créations, alors que Lachésis, chargée de dispenser les sorts réservés à tout un chacun, les avait guidés sur le chemin de la quintessence, avant de les perdre dans l'ornière de la déliquescence.

Pourtant, ce chemin paraissait sans embûches, une ligne droite qui semblait avoir pour direction unique la Beauté, but ultime de l'art pour la génération symboliste et décadente. Mais le fait que cette même route mène à la fois à la Beauté et à l'oubli, phénomène à priori improbable, s'explique dans le tout premier récit des *Contes pour les enfants d'hier*[845], d'Albert Mockel.

On y découvre le Roi d'Avigorre fort ennuyé, car après avoir fait envoyer des portraits de sa fille aux royaumes alentour, espérant en retour quelques demandes en mariage, il voit ses émissaires ne lui rapporter que moqueries ou offenses. Ainsi, le prince d'Urmonde s'était enfui « ventre à terre à travers la campagne » avec de grands cris, tandis que le prince Ellérion d'Argilée s'était « mis à trembler comme on

[845] A. Mockel, *Histoire de la Princesse Alise d'Avigorre*, *in Contes pour les enfants d'hier*, *op.cit.*, p. 15.

le fait devant une chose horrible » avant de donner trois mille pièces d'or pour qu'on éloigne le portrait de ses yeux.[846] Désappointé à l'écoute de ces récits, le Roi d'Avigorre fait venir le premier de ses mages, si vieux que personne au palais ne peut se souvenir de son arrivée au royaume, pour lui demander la raison de ces évènements. Le Mage déclare alors à son souverain que si les « monarques étrangers n'ont point trouvé la princesse jolie, -en vérité, c'est parce qu'elle est belle ». « Belle, elle est belle... », répète le Roi avant de remarquer que ce mot ne lui est pas inconnu, mais qu'il ne sait le définir exactement. Le Mage l'invite alors à regarder par la fenêtre, le souverain voit les jardins du palais ; le vieillard l'incite à regarder encore plus loin :

(...) au delà des jardins la forêt élevait un rempart mystérieux. Une brise, glissant de cime en cime, émouvait doucement les arbres comme des vagues, et, des salles du palais, on pouvait écouter le frémissement de la ramure. De-ci, de-là, un chêne dressait sa taille conquérante au-dessus de la masse profonde du feuillage, ou bien quelque grand pin, qui avait connu d'autres siècles, tendait vers les nuages son cône gigantesque. L'air passait, venu des horizons perdus, sur toute l'étendue de la forêt, et le Roi sentit un instant ses cheveux soulevés par le libre souffle.

Or, comme le jour déclinait, une bruine d'or s'était éparpillée du ciel encore flamboyant ; le silence allait naître avec l'heure plus sombre et déjà, descendu peu à peu selon une courbe immense, le disque du soleil effleurait la crête des bois.

Devant ce spectacle, le Mage demande au Roi ce qu'il voit, mais celui-ci ne voit que ses jardins, les poules qui ravagent ses plates-bandes, et derrière, la forêt. « Mais *au-delà* », insiste le Mage, « je ne vois rien ! », répond avec une pointe d'agacement le monarque qui ne voit pas où le vieil homme veut en venir. « Sire, reprit le mage en souriant, j'ai été compris autant que je le pouvais espérer. C'est ce *rien* que j'appelle Beauté. Enfin, l'homme de sciences conclut en ce que « la Beauté aveugle ceux qu'elle n'éblouit », c'est la perfection de la princesse qui lui vaut d'être rejetée par ces monarques trop peu artistes, ne sachant reconnaître la Beauté, même en l'ayant sous les yeux.[847]

Consacrant la Beauté comme seule morale, et, on va le voir, comme but ultime de leurs contes de fées, les conteurs décadents voient leurs oeuvres dans la

[846] *Ibid.*, pp. 16-17.
[847] *Ibid.*, p. 28 à 31.

situation d'Alise d'Avigorre, aveuglant ceux qu'ils n'éblouissent pas. Une même œuvre pourra donc mener à deux réceptions différentes, l'une « clairvoyante » et enthousiaste, l'autre plongée dans les ténèbres et dédaigneuse. Ainsi, la fin du XIXème siècle verra l'apparition de recueils s'apparentant à de véritables œuvres d'Art, cherchant à synthétiser l'art fin-de-siècle, mais qui ne toucheront qu'une partie du lectorat, l'autre partie rejetant ces conteurs incompris.

I. Vers un recueil œuvre d'art.

On se souvient du palais que Philippe Jullian se proposait de faire visiter, au seuil de son ouvrage *Esthètes et magiciens*, à savoir le palais « merveilleux et délabré, fermé à la lumière et aux bruits du monde » qui abrite les chimères qui hantent les artistes au tournant du siècle. Ce même palais abrite une bibliothèque, remarque le guide, car « les artistes trouvent leurs inspirations dans des livres, s'appliquent à faire de leur ouvrage une « chose d'art ». (...) C'est pourquoi, poursuit-il, bon nombre d'images présentées sont des illustrations de livres. En même temps qu'au renouveau des arts décoratifs, on assiste, en effet, à une renaissance des livres d'art. »[848]

C'est dans le même état d'esprit que, lorsque éditeurs et auteurs décident de regrouper les contes parus dans les revues en recueils, ils accordent toute leur attention à ces derniers. Editions de luxe et illustrations particulières contribuent à faire de ces ouvrages des proies de choix pour bibliophiles avertis.

I.1. Les rééditions des contes de fées au XIXème siècle.

L'édition de la féerie n'est pas homogène tout au long du XIXème siècle. Répondant dans un premier temps à un horizon d'attente important, elle privilégie le nombre à la qualité, avant de se réorienter, dans les dernières décennies du siècle, vers le lectorat plus restreint que constituent les bibliophiles.

[848] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit.*, pp. 25-26.

I.1.1. Pour une publication de masse.

Un recensement de la population *elfique* dans les capitales européennes au XIXème siècle a permis de constater que les fées étaient fortement représentées dans tous les domaines artistiques, de la littérature à la peinture en passant par les arts décoratifs. L'édition peut également conforter ce constat, car les rééditions des contes de fées traditionnels sont impressionnantes par leur diversité et leur nombre. L'exemple des adaptations de l'œuvre de Charles Perrault dans l'imagerie française vient illustrer cet engouement et dévoile sa conséquence directe. En effet, les éditeurs qui souhaitent répondre à l'horizon d'attente du conte de fées, utilisent à outrance cette valeur sûre qu'est le nom de Perrault, sorte de label de qualité, et n'hésitent pas à mêler aux *Contes et histoires du temps passé*, d'autres contes, comme ceux de Madame Leprince de Beaumont et parfois ceux de Madame d'Aulnoy. Ils tentent ainsi de renouveler le recueil, même s'il faut pour cela attenter à son intégrité.[849]

Victime de son succès européen, Andersen connaît la même mésaventure. Erik Dal[850] a pu recenser des traductions de ses récits en quatre-vingts langues depuis la première publication de son recueil de contes. Au XIXème siècle, le premier pays à recevoir l'œuvre du conteur danois est l'Allemagne. En 1839, *Märchen fur Kinder* paraît à Brunswick, chez Braunschweig, et cette édition sera suivie de nombreuses autres car l'engouement pour ces récits est important. Comme Perrault, Andersen voit son œuvre exploitée pour des raisons tout autres que purement littéraires, puisque par exemple, ses histoires se retrouvent sur des calendriers populaires. En outre, dans la foule des rééditions et des traductions, Hans Christian Andersen est rebaptisé H.L. Andersen et change de nationalité pour devenir, le temps d'une réédition vénale, suédois[851].

Toutefois, cet intérêt germanique pour le père du *Vilain petit canard*, représente une porte ouverte vers l'Europe, et c'est à travers la traduction allemande

---

[849] Catalogue de l'exposition « Par des Contes d'Ogre et de Fée », *op.cit.*, pp. 13 : « Les imagiers (...) n'hésitent pas à réécrire le texte de Perrault. Lorsqu'ils réunissent sur une même planche l'ensemble des « contes des fées » de la littérature française, l'œuvre de Perrault voisine avec celle de Mme Leprince de Beaumont (et parfois de Mme d'Aulnoy) au point de se confondre avec elle. »

[850] E. Dal, « Andersen en quatre-vingts langues », *in Un livre sur le poète danois Hans Christian Andersen, sa vie et son œuvre, op.cit.*, p. 135.

[851] *Ibid.*, p. 154.

que la Grande-Bretagne prendra connaissance de ses œuvres, et là encore, il connaîtra une grande fortune littéraire, mais aussi son revers. En effet, Erik Dal déclare l'Angleterre détentrice du « record du mauvais goût dans *l'industrie andersennienne* »[852], puis il s'explique en ces termes :

> Ce sont surtout les femmes pédagogues qui se complaisent à adapter Andersen pour leurs petits lecteurs en l'intelligence et la résistance morale desquels elles ont fort peu confiance. La stupidité bien intentionnée qui déflore l'art du style et l'humanité d'Andersen d'une manière sucrée et bornée produit un effet plus désagréable que le cynisme commercial qui par exemple tronque les contes pour obtenir le nombre de pages voulu.

En France, deux éditions des *Contes pour enfants* paraissent en 1848 et trois en 1853, traduites, là encore, des différentes éditions allemandes. Andersen rencontre un franc succès, et après avoir été nationalisé suédois par les éditeurs allemands, il devient, le temps d'une préface du traducteur français Eugène Rodrigues, norvégien ![853]

Ainsi, concernant les éditions de ces deux conteurs au cours du XIXème siècle, il est possible de conclure à une publication de masse dont le principal souci n'était pas le respect de l'œuvre première et encore moins de son auteur.

I.1.2. Honneur aux bibliophiles dans les dernières décennies.

> Aujourd'hui, quand on réimprime Perrault, c'est seulement pour les artistes et les bibliophiles. Voyez, par exemple, les éditions qu'en ont données Perrin et Lemerre. Elles vont dans les bibliothèques des amateurs et se relient en maroquin plein avec des dorures au petit fer.[854]

[852] *Ibid.*, p. 168.
[853] *Ibid.*, p. 178.
[854] A. France, *La Bibliothèque de Suzanne, in Le Livre de mon ami, op.cit.*, p. 262.

Ce constat d'Anatole France montre que, dans les dernières décennies, on assiste à un renversement total de la situation précédemment décrite. En effet, les traductions deviennent des travaux sérieux, où l'on essaye de respecter au mieux l'histoire racontée et l'esprit de l'auteur, tandis que les éditions se font luxueuses, notamment grâce à l'adjonction d'illustrations remarquables. Ainsi, les héroïnes de Perrault bénéficient des techniques les plus modernes telles la « chromotypographie », pour être magnifiquement parées dans les œuvres des imagiers.[855] En outre, en 1862 ; la librairie Hetzel, spécialisée dans le conte de fées, donne jour à « la monumentale édition des *Contes* de Perrault », illustrée par Gustave Doré et décrite ici par Olivier Piffault :

> Format exceptionnel du volume et des planches, quantité inhabituelle des illustrations pour des contes parfois très courts comme le « Petit Chaperon rouge », décors et ambiances fouillées comme jamais auparavant, tout concourt ici à accorder aux contes de Perrault les plus anciens mais aussi les moins « travaillés », les moins affectés en apparence, un statut égal aux œuvres de Dante, Cervantes, Rabelais...[856]

« L'illustration du conte de fées »[857], de Carine Picaud, revient sur le rôle de Gustave Doré dans cette même édition en remarquant que l'illustrateur impose à travers ses quarante planches une vision dramatique des contes, tant par leur théâtralité que par l'effroi qu'elles suscitent. Les illustrations semblent même surpasser leur support puisque Colette cherchait « en vain à retrouver dans le texte du conteur la force des images de l'artiste »[858]. C. Picaud ajoute que Sainte Beuve, dès la parution de l'ouvrage, consigne dans ses *Causeries du lundi* son admiration dans les termes suivants :

> « Mais que M. Doré excelle donc dans ces tournants et ces profondeurs de forêts, dans ces dessous de chênes et de sapins géants qui étendent au loin leurs ombres ! qu'il est habile à nous perdre dans ces creux et ces noirceurs de ravins où l'on s'enfonce à la file avec la famille du Petit Poucet ! Il y a dans ce Petit Poucet, coup sur coup, trois de ces vues de forêt, qui sont des merveilles ou plutôt

[855] Catalogue de l'exposition « Par des Contes d'Ogre et de Fée », *op.cit.*, p. 38, note 25. pour avoir un aperçu du résultat de cette technique, voir en annexe une reproduction de l'*Histoire de Peau d'âne*, imprimée par Thomas et Roy à Metz en 1864.
[856] O. Piffault, « Editer la féerie : postérité et concurrents du *Cabinet des fées* », *in Il Etait une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 143.
[857] C. Picaud, « L'illustration du conte de fées », *ibid.*, p. 155.
[858] Citée par C. Picaud, *ibid.*, p. 161.

d'admirables vérités de nature et de paysage. Je ne sais rien, en revanche, de plus magique et de plus féeriquement éclairé que la haute avenue couverte, la nef ogivale de frênes séculaires, par laquelle le jeune prince s'avance vers le perron de l'escalier dans « La Belle au Bois dormant ». [859]

Dès lors, l'illustration participe à la qualité de ces éditions de luxe et l'illustration de contes de fées devient un exercice de style très apprécié auquel s'adonnent de grands artistes, ce qui a contribué, comme on l'a déjà vu, à faire entrer les fées au musée. Dans la préface à son anthologie de contes de fées, *Si les Fées m'étaient contées*[860], Francis Lacassin remarque en ce sens que « porté par un engouement irrésistible, le conte de fées investit tous les débouchés culturels inventés par le siècle de l'industrialisation et de l'internationalisme. La vogue des rééditions - même si les responsables font preuve dans leurs choix d'une curiosité limitée - prolonge la fascination grâce à la toute-puissance de l'image. De même que les grands écrivains se flattent d'avoir écrit des contes de fées, les grands artistes de l'époque ont eu envie de les illustrer. Les mises en images de Tony Johannot, Achille Deveria, Célestin Nanteuil, Grandville, Gavarni, Bertall, Gustave Doré, Arthur Rackham, Edmond Dulac, Pissaro, et plus tard Pascin, Alexeieff, ne sont pas de simples illustrations. Comme n'importe quel tableau, elles relèvent de l'œuvre d'art. Les éditions originales qui les révélèrent valent aujourd'hui fort cher. »[861]

De même, le succès des contes d'Andersen, s'il connaissait des dérives semblables à celles qu'ont connues les rééditions de Perrault dans la première partie du XIXème siècle, connaît également le même rétrécissement, si l'on peut dire, mais aussi le même « ennoblissement ». En effet, le conteur danois se voit lui aussi passer d'une édition de masse, où l'on déformait ses textes, son nom, et où l'on oubliait - à force de traduire des traductions - sa véritable nationalité, à une édition de qualité. Selon Erik Dal, c'est principalement la France qui produit plusieurs éditions de luxe dont la plus représentative est « explicitement bibliophile »[862]. Il s'agit du recueil *Histoires et Aventures*, qui paraît en 1909 à Paris, préfacé par Eugène Rodrigues, et illustré par Alexandre Lunois. L'illustration assoit le caractère luxueux de l'édition, et le traducteur ne manque pas de le signaler en concluant sa préface par cet

[859] Cité par C. Picaud, *ibid.*, p. 162.
[860] F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*
[861] *Ibid.*, p. XVI.
[862] E. Dal, « Andersen en quatre-vingts langues », *in Un Livre sur le Poète danois Hans Christian Andersen, sa vie et son œuvre, op.cit.*, p. 178.

hommage : « Honneur et merci à Lunois pour nous avoir offert un aspect neuf du vrai livre de Bibliophile ! »[863]

La fin du siècle correspond donc à un tournant dans l'édition du conte de fées qui se fait de plus en plus luxueuse. On le voit, l'ouvrage merveilleux se fait œuvre d'art, non sans la complicité des peintres de l'époque qui montrent un intérêt certain pour la féerie, ce qui s'explique par le fait que, pour les peintres comme pour les auteurs de la fin du siècle, « ces fées répondent au profond besoin de dépaysement ; leur baguette magique est une protestation contre les découvertes d'Edison »[864]. Il n'est donc pas étonnant qu'elles séduisent les artistes des dernières décennies. Toutefois, on peut noter que cet intérêt n'est pas sans conséquences pour l'œuvre support, car l'illustration demeure une interprétation du texte dans laquelle la sensibilité du dessinateur reste omniprésente. Ainsi, si Andersen destinait ses contes aux enfants, il est certain que l'édition agrémentée des dessins « non-enfantins »[865] de Beardsley ne peut se destiner qu'à un public adulte et adepte du style de cet artiste qui a illustré, on le sait, la *Salomé*[866] d'Oscar Wilde.

Ainsi, ces rééditions se font véritables produits de luxe et se destinent par là même à une réception moindre - en nombre s'entend -, mais choisie, composée, pour reprendre les termes d'Anatole France, de « bibliophiles et d'artistes ».

---

[863] E. Rodrigues, préface aux *Histoires et aventures,* de H. C. Andersen, Paris, Collection Laage-Petersen, 1909.
[864] P. Jullian, *Esthètes et magiciens, op.cit.*, pp. 71-72.
[865] E. Dal, *H.C. Andersen, sa vie et son œuvre, op.cit.*, p. 172. Sur le rapport entre le texte et l'image, notamment dans le domaine du conte de fées, voir *Romantisme*, « Le conte et l'image », n°78, 1992, et plus précisément l'article de C. Velay-Vallantin, « Barbe-Bleue : le dit, l'écrit, le représenté », pp. 75-89. Elle y rappelle que Perrault n'a jamais précisé la condition sociale exacte du personnage principal de son récit, et que ce sont les illustrations successives du conte qui amorcent un « processus de seigneuralisation de Barbe-Bleue » en le représentant comme un riche châtelain. « Jusqu'à nos jours, remarque l'auteur, l'image élue a décidé de notre lecture ». Par cet exemple précis du rôle de l'illustration sur l'interprétation du texte de *Barbe-Bleue,* on comprend bien que l'œuvre de l'illustrateur dépasse le simple rôle décoratif. Sur l'illustration et ses rôles en général, on peut se reporter aux ouvrages de M. T. Caracciolo et S. Le Men, *L'Illustration, essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 2000 ; R. Palmer et T. Frangenberg, *The rise of the image : essays on the history of the illustrated art book,* Aldershot, Burlington, 2003. Enfin, sur les illustrateurs de contes de fées à la fin du XIXème siècle, voir *supra*, première partie, chapitre I, II.1. « Les fées au musée ».
[866] O. Wilde, *Salome*, London, Creation Books, 1996.

I-I-2- Les éditions des contes de fées fin-de-siècle.

L'édition du conte de fées fin-de-siècle suit la même démarche que la réédition des contes traditionnels, cherchant à produire des ouvrage raffinés où l'illustration rehausse un peu plus encore les descriptions sophistiquées, les termes recherchés, les princesses exsangues et les princes chétifs qui peuplent les récits. Mais, contrairement aux rééditions des contes de fées traditionnels, ces éditions présentent l'avantage de réunir le texte et l'image dans un état d'esprit cohérent, les illustrateurs appartenant à la même génération que les conteurs, et ayant des vues et des sensibilités similaires à celles de ces derniers. Par ailleurs, Jean de Palacio, répondant aux question de Guy Ducrey concernant l'enseignement de la décadence[867], évoque les œuvres de peintres tels Félicien Rops, James Ensor, Beardsley ou Kubin et remarque que « ces œuvres ne se contentent pas d'être accrochées aux cimaises des musées ou enfouies dans les cartons des amateurs », avant d'expliquer les liens qu'elles tissent avec la littérature :

> Elles pénètrent le roman, irradient la poésie, s'affichent en frontispices provocateurs ou en suites scandaleuses. La pénétration du texte par l'image, toutes frontières abolies, donne lieu à de belles expériences d'écriture, comme celles de l'Anglais Aleister Crowley essayant de transposer l'art de Rodin en sonnets (*Rodin in Rime*, 1907), ou du Belge Albert Giraud transformant le recueil de poèmes en pinacothèque (*Le Concert dans le Musée*, 1921). A côté de la littérature comparée, et avec elle, il faudrait donc fonder une iconographie comparée, indispensable à tout « enseignement de la Décadence », puisque l'image, qui s'affranchit précisément à cette époque de la suprématie millénaire du texte, est peut-être en elle-même un fait de Décadence.[868]

L'art pictural et la littérature se séduisent donc mutuellement en cette fin de siècle[869] ; de leurs amours naîtront de nombreuses œuvres où l'image aura son importance tout autant que le texte. Dans le nombre se trouvent les recueils de contes

---

[867] J. de Palacio, *Figures et formes de la Décadence, op.cit.*, « En guise de préface : enseigner la Décadence ? », p. 13.
[868] *Ibid.*, p. 20.
[869] Sur le dialogue entre la plume et le pinceau, on pourra consulter L. Louvel, *L'œil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999. Liliane Louvel s'intéresse à l'abondance de références à la peinture dans la littérature, une abondance qui aboutit à la création d'un « l'iconotexte ». Du même auteur, voir *Textes/images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002 ; G.M. Castellani, *La Pensée de l'image*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1994 ; et enfin, sur un rapport entre texte et image à la fin du XIXème siècle, voir L.J. Kooistra, *The Artist as Critic : Bitextuality in « Fin-de-Siècle » Illustrated Books*, Aldershot, Hants, 1995.

de fées. En outre, le dialogue est possible entre les deux protagonistes de ces ouvrages « œuvres d'art », et l'auteur peut orienter le dessinateur dans son travail. On se souvient, par exemple, que Léo Lespès avait engagé une correspondance avec Henri de Montaut, l'illustrateur des *Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm*, qui visait à lui expliquer sa démarche lorsqu'il rédigeait ce recueil[870]. Saisissant parfaitement l'esprit de ce dernier, où le plagiat et la parodie règnent en maîtres, puisque Lespès, alias Trimm, réintègre fidèlement les *Contes et histoires du temps passé*, avant de leur imaginer une suite qui discrédite le texte premier, Henri de Montaut colle à ce projet en créant des illustrations proches de celles de Gustave Doré, qui font référence depuis 1862. Ainsi, le recueil de Lespès est jalonné de gravures dont le trait n'est pas très éloigné de celui de Doré[871].

Lewis Carroll est également un exemple édifiant du soin que les auteurs portent alors à la facture de leurs ouvrages. En effet, la genèse des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, que retrace Jean Gattégno aidé du journal de Carroll lui-même, montre qu'après avoir imaginé les aventures de l'enfant pour les conter lors de promenades en barque à trois petites filles, l'une d'entre elles, Alice Liddell, lui demande de les mettre sur papier. Une fois l'entreprise achevée, Carroll remet un exemplaire à quelques-uns de ses amis, qui l'encouragent à publier son récit. Toutefois, tous lui conseillent d'abandonner les dessins qu'il a réalisés pour illustrer son conte, trop puérils selon John Ruskin, et indignes d'un ouvrage imprimé[872]. C'est alors que le 25 janvier 1864, un ami dramaturge, Tom Taylor, lui fait rencontrer John Tenniel. Peintre avant tout, puisqu'il a réalisé une fresque représentant *Sainte Cécile*, Tenniel collabore également à l'hebdomadaire *Punch* en tant que dessinateur satirique[873]. Avant de se prononcer, l'artiste souhaite prendre connaissance de l'œuvre, et c'est le 5 avril qu'il accepte d'illustrer le texte de Carroll, qui restera l'œuvre pour laquelle il sera le plus reconnu. Durant la période de réflexion de son illustrateur potentiel, Carroll a déjà entamé les tractations avec Macmillan, son éditeur. Celles-ci sont grandement facilitées par le choix du conteur de publier son œuvre à compte d'auteur : il fera imprimer le livre à ses frais sur les presses de

---

[870] L'une de ces lettres figure en préface du recueil.
[871] Un choix de reproductions des gravures de Gustave Doré et de Henri de Montaut figurent en annexe.
[872] J. Gattégno, « L'image et le mot », *in* introduction aux *Œuvres* de Lewis Carroll, *op.cit.*, p. LXXI.
[873] « Tenniel John », *in Encyclopédie de l'Art*, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1991.

l'université d'Oxford, et seule la diffusion de l'ouvrage incombera de la sorte à Macmillan. Dès la confection des livres, Carroll se montre très scrupuleux, comme le relate Jean Gattégno :

> Tout au long du processus de fabrication, Carroll se montre un auteur vigilant (il le restera toute sa vie), et propose même à Macmillan un format spécifique, auquel il accepte finalement de renoncer... Les choses vont relativement vite, puisque le livre- dont Macmillan, sur la proposition de Carroll, envisageait la publication pour le 1er avril 1865- est prêt en juillet, et que Carroll fait une séance de signature le 15. Tout se gâte, hélas ! du fait de Tenniel, qui est « très mécontent de l'impression des illustrations ». Carroll, après être allé se rendre compte lui-même des problèmes de clichage, décide de refaire le tirage en conservant, à tout hasard, les 2000 exemplaires tirés. Mais, respectueux de ses lecteurs, il écrit à tous les destinataires des exemplaires dédicacés en les priant de lui retourner un exemplaire dont « les illustrations sont si mal réalisées ». Un deuxième tirage est décidé en août, achevé en novembre, « de très loin supérieur à l'ancien ; c'est pour tout dire un excellent spécimen d'impression d'art », affirme Carroll.
>
> Que faire des 2000 exemplaires – ou plutôt 1952, à en croire Macmillan- rejetés ? Carroll les avait d'abord promis au pilon ; providentiellement, un éditeur américain propose, en avril 1866, de les racheter. Carroll et Tenniel, jugeant sans doute que les Américains, spécialistes alors des publications non autorisées, donc d'éditions de qualités inégales, se satisferont de ce que les Anglais jugeraient inacceptable, autorisent Macmillan à réaliser l'opération. Ces exemplaires sont encore en feuilles, et les 1000 premiers sont reliés en Grande-Bretagne, puis mis en vente aux Etats-Unis la même année, tandis que les 952 qui restent seront reliés aux Etats-Unis pour paraître également en 1866.[874]

Carroll sera tout aussi attentif pour la publication de la suite des aventures d'Alice, *De l'Autre côté du miroir*, dont les illustrations seront une nouvelle fois confiées à John Tenniel. Il s'entretiendra de nombreuses fois avec Macmillan pour des détails de mise en page, ou pour la confection de la page de titre. En effet, le frontispice de l'ouvrage met Carroll dans l'embarras. La première illustration prévue pour ouvrir l'œuvre représente la scène du combat entre le fils et le Jabberwoc, personnages du poème que découvre Alice au début de son aventure, intitulé *Jabberwocheux*. Cependant, le conteur trouve *Le Monstre*, quelque peu effrayant, aussi décide-t-il de sonder une trentaine de ses amis en leur envoyant une copie du dessin et une lettre circulaire dans laquelle il expose la situation suivante :

---

[874] J. Gattégno, notice pour *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, *in* L. Carroll, *Œuvres*, *op.cit.*, p. 1647.

Il m'a été suggéré que le monstre est trop terrifiant, et risque de faire peur à des enfants nerveux et plein d'imagination, et qu'en tout état de cause, mieux vaudrait ouvrir le livre par un sujet plus agréable. [...] Trois solutions sont possibles : / 1. Retenir le dessin comme frontispice. / 2. Le transférer à la place qui est la sienne dans l'ouvrage (là où se trouve la ballade qu'il est destiné à illustrer), et le remplacer par un autre frontispice. / 3. S'en dispenser purement et simplement. / Cette dernière solution serait un grand sacrifice, compte tenu du temps et de la peine que le dessin a coûté, et il serait dommage de l'adopter, à moins qu'elle ne soit absolument nécessaire. (...)[875]

Carroll achève son courrier en précisant qu'il serait heureux d'avoir l'avis des différents destinataires sur ces trois solutions possibles. Finalement, ce sera la seconde idée qui sera retenue et le frontispice de l'œuvre finale sera orné du dessin du Cavalier Blanc à cheval.[876]

La qualité de l'édition est donc importante pour Lewis Carroll qui ne la dissocie pas de la qualité de l'illustration, puisqu'il n'hésite pas à relancer un second tirage des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, jugeant le rendu des dessins de Tenniel trop fade lors de la première diffusion. On comprend alors qu'il place l'image sur le même plan que le texte dans ses œuvres ; en outre, il se félicite de ce second tirage qui représente un « excellent spécimen d'impression d'art »[877]. Mort en 1898, on peut supposer que Carroll aurait été comblé par l'édition Heinemann parue à Londres en 1907 avec les aquarelles d'Arthur Rackham, qui lui aussi, a succombé aux charmes des chimères et qui a entrepris d'illustrer de nombreux contes de fées.[878]

Enfin, le cas du recueil d'Oscar Wilde, publié à Londres en 1891 chez James R. Osgood, McIlvaine & Co., et intitulé *The House of Pomegranates*, mérite également que l'on s'y arrête un instant. En effet, A.J. Farmer souligne dans son étude sur *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, que « la présentation matérielle du livre est remarquable pour l'époque », et il s'explique en ces termes :

---

[875] Lettre citée par Jean Gattégno, *in* L. Carroll, *Œuvres, op.cit., De l'autre côté du miroir*, note 2 p. 1695

[876] Voir la reproduction de ces deux illustrations *Le Monstre* et *Le Cavalier blanc*, en annexe.

[877] L. Carroll, « Journal », 9 novembre, *in Œuvres, op.cit.*, p. 1051.

[878] Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer Arthur Rackham dans la première partie de cette étude, chapitre I, II.1. « Les fées au musée ».

Sous sa couverture luxueuse, imprimé avec un soin particulier, illustré de vignettes de deux artistes déjà renommés, Charles Shannon et Charles Ricketts, il est le premier de ces « livres d'art » où s'affirme le renouveau esthétique de la fin du siècle.[879]

Tout suggère le luxe dans la facture du recueil, jusqu'au titre, qui, comme le constate François Dupuigrenet Desroussilles, aurait été suggéré à Wilde « par l'amoncellement des grenades sur la table qu'il avait coutume d'occuper dans un salon de thé à la mode (chez Willy) où l'on dégustait principalement des gâteaux au miel et des grenades », car « par sa rougeur sanguinolente et la façon dont la multitude généreuse de ses grains, mûrs, le font se fendre et éclater, ce fruit est, pour Wilde, un synonyme de luxe et de sensualité.[880]

Ce dernier livre symbolise le paroxysme de la quintessence de l'art fin-de-siècle à laquelle aboutissent les recueils de contes de fées, où l'image et le texte s'unissent pour former une seule et même œuvre d'art. En effet, ces ouvrages regroupent à la fois les particularités stylistiques de l'écriture, et les singularités de l'art pictural, dans un Tout qui chante plus que jamais l'imaginaire fin-de-siècle.

Mais c'est bien là l'écueil, car ces recueils risquent de passer directement des rouleaux de l'édition aux étagères calfeutrées de quelques amateurs, oubliant de séduire un public plus conséquent qui assurerait, et la prospérité, et la postérité des conteurs. Ainsi, *Une Maison de grenades*, n'eut pas le succès escompté en librairie du fait de son prix élevé, et dix ans après sa parution, les luxueux recueils invendus furent soldés pour quelques shillings...

[879] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 210.
[880] F. Dupuigrenet Desroussilles, notice d'*Une Maison de grenades, in Œuvres, op.cit.*, p. 1645.

II. Les conteurs maudits.

En 1884 et 1888, Paul Verlaine publie chez Vanier, deux séries des *Poètes maudits*, essais critiques dans lesquels il rend hommage à ceux qu'il appelle les « poètes absolus », à savoir les poètes dont le talent ne fut pas, ou n'est pas reconnu de leur vivant. Ces poètes sont au nombre de six : autour d'une femme, Marceline Desbordes-Valmore, se trouvent Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam et Verlaine lui-même. Ces « poètes maudits », qui ne sont reconnus que par un petit nombre d'hommes de lettres, ont un lien de parenté direct avec les conteurs de la fin du siècle, qui eux-mêmes ne semblent intéresser qu'un public restreint. C'est pourquoi il est possible de détourner l'expression de Verlaine – notamment dans une étude sur la décadence qui, on l'a vu, trouve dans le détournement une méthode qu'elle affectionne particulièrement - pour l'appliquer directement à ces auteurs qui deviennent alors des « conteurs maudits ».

Si la forme de leurs recueils s'adresse précisément à un lectorat bibliophile, la matière ne cherche à séduire qu'un public déterminé, raffiné et érudit, à même de saisir l'essence des textes. On assiste donc, en ce qui concerne la réception des contes de fées fin-de-siècle, à un franc succès, certes, mais uniquement auprès d'un lectorat restreint.

II.1. Une prédominance qui se joue sur le mode mineur.

José Santos, qui s'est intéressé à *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*[881], introduit son étude par une réflexion sur les notions de « majeur » et de « mineur », citant le travail de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur l'œuvre de Kafka , intitulé

[881] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op.cit.*, p. 10.

Kafka. Pour une littérature mineure[882]. Santos retient de leurs conclusions que si « mineur, dans la critique classique, est généralement synonyme de second ordre, inférieur, ils voient au contraire de puissantes forces en jeu dans le mode mineur. » Puis, il établit un lien entre ce mode mineur et la décadence :

> La plupart des écrivains décadents, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Jean de Tinan, Hugues Rebell, Laforgue, Francis Poictevin, sont des écrivains mineurs au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, et sont généralement considérés mineurs dans le sens premier, demeurant le plus souvent mal connus ou méconnus. [883]

« La décadence, continue José Santos, semble impliquer le mode mineur. Son travail sur la langue, le choix qu'elle fait de ses sujets (...) la place hors de portée du grand public ». Jean de Palacio, insiste lui aussi sur ce dernier point dans l'introduction de son étude *Figures et formes de la décadence*[884] :

> La Décadence est une littérature d'abord difficile. L'espérer jamais populaire serait commettre un non-sens. Elle oppose au lecteur le barrage de son érudition, de son écriture et de ses silences. Pour être porteuse de scandale et dénuée de réconfort, elle inspire toujours la méfiance et la gêne.[885]

Mais ce n'est pas pour autant que les œuvres décadentes sont vaines et sans amateurs. En cela, ce caractère « maudit », cette qualité « mineure », se rejoignent dans une autre notion, avérée dans les faits, et revendiquée par les auteurs décadents, et donc par les conteurs, à savoir l'élitisme.

---

[882] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.
[883] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op.cit.*, p. 10. On remarque dans cette liste des auteurs inexplorés par leurs contemporains la présence de Villiers de l'Isle-Adam, qui se trouvait déjà dans les *Poètes maudits*. « Maudit » et « mineur » deviennent alors, l'espace d'une réflexion sur la décadence, synonymes.
[884] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*
[885] *Ibid.*, p. 11.

II.1.1. Un élitisme avéré dans une réception limitée, éphémère, mais unanime.

Certes, il a été dit précédemment que bon nombre d'écrivains devenaient conteurs poussés par une presse avide de lecteurs et de rentabilité, ce qui, à première vue, ne coïncide pas avec l'image d'auteurs sans public. Toutefois, une étude plus approfondie des périodiques qui publiaient les contes a révélé qu'il s'agissait à chaque fois d'une presse toute prête à porter la jeune génération, et pour cause, puisque la majorité de ces revues étaient créées, dirigées ou rédigées par des auteurs fin-de-siècle. Ainsi sait-on, par exemple, que les contes de Catulle Mendès ou de Jean Lorrain ont connu leurs premières parutions dans *L'Echo de Paris* ou *Le Journal*, ou encore, ceux de Rémy de Gourmont, d'Oscar Wilde ou de Marcel Schwob, dans le *Mercure de France*, reconnu en outre, comme « la grande revue symboliste ».[886] Mais la collaboration entre les auteurs et ces revues ne devait pas s'arrêter là, et en parcourant les témoignages sur la vie littéraire au temps du mouvement symboliste et décadent, on constate que les auteurs ont su retourner l'impérialisme de la presse sur la littérature en investissant cette presse indispensable, car nourricière, pour mieux l'orienter. Par exemple, la biographie de Marcel Schwob rédigée par son ami Pierre Champion[887], offre une photographie du quotidien de la rédaction de *L'Echo de Paris* et du *Journal.* C'est là, raconte P. Champion, que Schwob rencontre Mendès qui assurait alors la direction littéraire de *L'Echo de Paris*, Lorrain, France, Mallarmé, Meredith ou encore Valéry.[888] Dans un chapitre de son ouvrage *Lire le Symbolisme*, intitulé « Grande presse et nouvelles revues »[889], Bertrand Marchal constate également ce regroupement des auteurs symbolistes autour de revues telles *La plume, Le Mercure de France* et la *Revue blanche*, qui deviennent les « supports les plus constants, sinon exclusifs, du mouvement »[890]. Marie-Claire Bancquart, qui s'intéresse quant à elle à *Maupassant,*

---

[886] S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 519.
[887] P. Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927.
[888] *Ibid*, « Le groupe de *L'Echo de Paris* et du *Journal* », Chapitre XII, p. 125 à p. 138. Voir également L. Daudet, *Le Stupide XIXème siècle*, Paris, Grasset, 1929, et *Etudes et milieux littéraires*, Paris, Grasset, 1927, qui sont des témoignages remarquables de la vie littéraire d'alors, même si l'auteur fustige ses contemporains.
[889] B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, pp. 56-57.
[890] *Ibid.*, p. 57.

conteur fantastique, met en avant le *Gil Blas*, dans lequel « il n'est guère d'écrivain de talent qui n'ait alors exercé sa virtuosité à exprimer en termes admissibles le rare, le pourri, le faisandé »[891]. Enfin, il ne faut pas oublier ce « fourmillement de revues » évoqué par Ida Merello dans son introduction à une anthologie intitulée *Contes de l'impossible*[892], parmi lesquelles peuvent être citées *L'Aurore*, *L'Isis*, *Le Sphinx*, et bien-sûr le *Décadent*, revue créée en 1886 par A. Baju et qui montre bien la création d'une presse exclusive.

C'est un fait, les auteurs symbolistes et décadents revendiquent leur singularité et ils trouvent dans cette presse qui leur ressemble un moyen d'exprimer leurs idées et de publier leurs textes, et leurs contes. L'élitisme se traduit ici par une concentration d'auteurs autour d'une presse qu'ils ont quasiment créée, mais il ne s'exprime pas uniquement dans la publication, car il est un autre domaine, toujours lié à la presse, dans lequel les auteurs décadents peuvent glorifier leur groupe, à savoir la critique. En effet, les articles qui encensent ou dénigrent une œuvre, paraissent dans les mêmes revues que les textes soumis au jugement et sont signés par les amis des auteurs. Quant au lectorat de ces revues, il est, là encore, basé sur cette notion d'élite, notion qui implique irrémédiablement un nombre restreint et c'est certainement là qu'il faut chercher l'explication du peu de longévité, sauf exception, des revues fin-de-siècle.[893]

Ainsi, tout dans le texte fin-de-siècle, le conte de fées s'y intégrant à part entière, relève de l'exclusivité. Exclusivité de la publication tout d'abord, qui se fait par le truchement de revues estampillées « symbolistes » ou « décadentes », exclusivité de la critique ensuite, qui se limite aux avis des auteurs qui gravitent autour de ces mêmes revues, exclusivité du lectorat enfin, qui se constitue principalement d'hommes de lettres fin-de-siècle, ouverts aux excentricités des imaginations de la jeune génération et à même de les comprendre. En outre, cette élite est le lectorat que les auteurs appellent de leurs vœux.

---

[891] M.C. Bancquart, *Maupassant, conteur fantastique*, Paris, Minard, 1976, p. 41.
[892] I. Merello, *Contes de l'impossible*, *op.cit.*, p. 21.
[893] Sur la presse fin-de-siècle voir *supra*, première partie, chapitre II, II. « Un idéal vénal ».

II.1.2. Un élitisme revendiqué pour un lectorat raffiné.

On a vu précédemment que la plupart des contes de fées fin-de-siècle n'étaient pas particulièrement destinés aux enfants, et que bon nombre d'entre eux ne convenaient pas à des imaginations puériles de par leurs thèmes et leurs morales peu orthodoxes. Toujours selon la même logique « quintessentielle », les conteurs souhaitent encore restreindre le lectorat de leurs récits, non seulement à un cercle d'adultes, mais d'adultes érudits et raffinés. Ainsi, la déclaration la plus éloquente à ce sujet vient sans doute d'Oscar Wilde, qui répondait justement à une attaque d'un critique parue dans le *Pall Mall Gazette* le 30 novembre 1891, qui lui reprochait d'avoir réuni dans *Une Maison de grenades*, des textes inaccessibles aux jeunes enfants. Wilde qui, avec ce recueil, avait voulu composer un livre d'art où devait régner en maître l'harmonie entre le luxe de la couverture, la richesse des illustrations et la luxuriance et l'ornement de son style, s'offusque de cette critique, dont l'auteur n'avait pas su percevoir les intentions du conteur. Ce dernier reprend donc sa plume le 11 décembre suivant pour expliciter son entreprise dans un courrier adressé au rédacteur de la revue où était paru l'article diffamatoire, et dont voici les grandes lignes :

> L'auteur de ce compte rendu fait à propos de mon livre une réflexion que je vous prie de me laisser corriger sur-le-champ. Il commence par poser une question extrêmement sotte, à savoir si j'ai écrit ce livre dans le but de plaire aux enfants britanniques. Après avoir exprimé de graves doutes à ce sujet, sujet sur lequel je ne peux concevoir qu'une personne instruite éprouve le moindre doute, il imagine, avec l'apparence du plus grand sérieux, de faire du vocabulaire extrêmement limité dont dispose l'enfant britannique le modèle d'après lequel il faut juger la prose d'un artiste ! Or, en édifiant cette *Maison de grenades*, j'ai eu l'intention de plaire à l'enfant britannique à peu près autant que celle de plaire au public britannique [...] Un artiste n'admet d'autre modèle de beauté que son propre tempérament. L'artiste cherche à réaliser en une certaine matière son immatérielle idée de la beauté, donc à transformer son idée en idéal. C'est ainsi que travaille un artiste. C'est pourquoi il travaille. Il n'a pas d'autre objet en travaillant. Votre critique imagine-t-il que Mr. Shannon, par exemple, dont il s'avoue totalement incapable d'apprécier les délicates et belles illustrations, dessine pour donner des renseignements aux aveugles ?[894]

[894] Lettre citée par F. Dupuigrenet Desroussilles, dans la notice d' *Une Maison de grenades, in* O. Wilde, *Œuvres, op.cit.*, p. 1644.

Avant tout, l'objectif du conteur est de transcrire son idéal, de chanter la beauté telle qu'il se la représente. Pour A. J. Farmer, *Une Maison de grenades* est « une œuvre d'art pur, susceptible de toucher l'élite seule, les quelques esprits sensibles à la beauté désintéressée, *inutile* »[895]. Son lectorat privilégié est donc composé d'êtres capables de saisir cette dernière, et dont la sensibilité artistique les engage à « regarder au-delà », pour reprendre les termes du vieux mage d'Albert Mockel qui tente d'enseigner ce qu'est la beauté à un roi dont la vision est tout aussi bornée que son esprit.

Ecrire pour un petit nombre, c'est également l'une des motivations de Joris Karl Huysmans lorsqu'il écrit *A Rebours*, motivation qu'il évoque dans sa correspondance avec Paul Bourget et Stéphane Mallarmé au moment même de la création de son roman. Dans ses lettres, il déclare rédiger une œuvre « qui ne sera guère compréhensible par le public »[896], mais qui sera « comprise par dix personnes »[897]. De même, Alphonse Daudet préfaçant *Le Rire de Caliban*, d'Emile Bergerat en 1890, évoque la présence chez les auteurs fin-de-siècle de l'ambition d'une forme individuelle, dans laquelle il faut « chercher le secret de tant de livres biscornus, d'œuvres inintelligibles où de pauvres diables s'enferment, se mettent volontairement à la torture, produisant comme une « littérature de sourd » qui semble avoir perdu le diapason humain ».[898]

Finalement, le conteur, qui a déjà perdu son auditoire en même temps que son oralité lors de l'apparition du conte de fées littéraire, perd désormais son lectorat puisqu'il ne le prend plus en compte. Il écrit pour exprimer ses idéaux avant tout, et, au mieux, destine ses textes au petit nombre d'artistes qui saura l'entendre... C'est un peu comme si l'aède d'antan avait chuchoté, susurré même ses récits merveilleux. L'auditoire, fatigué de tendre l'oreille pour percevoir des mots à peine audibles, se serait certainement lassé des aventures contées, et la fabuleuse *Odyssée* d'Ulysse, par exemple, serait certainement aujourd'hui inconnue de tous... Mais le conteur décadent, assurément, n'écrit pas pour être reconnu, et c'est même une satisfaction supplémentaire, voire un trait de snobisme, que de ne se savoir compris que par une

---

[895] A. J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit.*, p. 210.
[896] J.K. Huysmans, Lettre à Paul Bourget citée par D. Grojnowski dans son commentaire d'*A Rebours*, *op.cit.*, p. 155.
[897] *Ibid.*, Lettre à Stéphane Mallarmé, p. 154.
[898] A. Daudet, préface au *Rire de Caliban* d'E. Bergerat, Paris, Charpentier, 1890, p. IX.

poignée de personnes. Paul Arène en donne une image dans un conte intitulé *Tremblement de terre à Lesbos.*

Alors que le journal *Le Temps*, évoque un tremblement de terre sur l'île de Mételin, ancienne Lesbos, un jeune psychologue attablé à une terrasse de café profite de l'intérêt de deux jeunes femmes pour cet événement, pour discourir à voix haute sur un autre tremblement de terre qui avait secoué autrefois cette même île. Dans ses divagations, il mêle curieusement les faits contemporains à des épisodes qu'il fait remonter aux « temps des dieux », et oubliés par l'Histoire. Les deux jeunes femmes qui s'attendaient à en savoir plus sur la catastrophe de la veille, se perdent dans ce récit d'un fait similaire, vieux de deux mille ans et dont les livres d'histoire ne disent mot, et pour cause, puisqu'il n'est qu'un égarement de l'esprit du jeune homme. Face à cette incompréhension de son auditoire, le psychologue qui s'improvise conteur savoure « avec délices, par dandysme, la joie de n'être pas compris »[899].

Enfin, pour bien appréhender les intentions du conteur fin-de-siècle, il faut se remémorer le jeune Estevanet, ami du narrateur qui rapporte les récits qui composent le recueil *Les Ogresses.* En effet, celui-ci a connaissance d'un art dont les plaisirs qu'il suscite ne sont savourés que de lui seul :

> Très discret, un peu sauvage même et n'ouvrant guère, par crainte des railleries, le trésor de sa délicate sensibilité, Estevanet à ses moments perdus cultivait la guimbarde, un instrument dont la tradition se perd malheureusement, car c'était un instrument à souhait pour les natures timides comme la sienne et jalousement renfermées. La guimbarde – vous le savez peut-être – consiste en une minuscule lyre d'acier munie, au milieu, d'une languette. La façon d'en user est simple : on serre la lyre entre les dents, et on fait vibrer la languette du bout du doigt. Chacun peut ainsi, à la condition d'aspirer le son fortement, se jouer dans le creux du ventre, les plus adorables musiques. Le public, d'ailleurs, n'entend rien, et seul le virtuose a le bénéfice de son génie, ce qui est le comble de l'Art pour l'Art.[900]

L'art et la beauté sont donc les seuls desseins des conteurs qui n'écrivent pas pour séduire un public, mais pour exprimer un idéal. Ils savent, en outre, que seule une poignée d'artistes, de lettrés et d'érudits sauront les comprendre et voir au-delà de leurs textes, la beauté qui les éblouira, tandis que le commun des lecteurs ne saura

[899] P. Arène, *Tremblement de terre à Lesbos, in Les Ogresses, op.cit.*, p. 15.
[900] *Ibid.*, pp. 6-7.

s'arrêter qu'aux mots eux-mêmes, tout comme le roi de Mockel s'arrêtait aux jardins du palais. Ceux-là les accuseront d'être obscurs, tandis qu'eux, qui le revendiquent, s'en amuseront à l'image de Paul Verlaine qui, répondant à Jules Huret qui lui demandait son avis dans le cadre de son enquête sur l'évolution littéraire, note :

> -Oh ! je ne comprends pas tout, loin de là ! D'ailleurs, ils le disent eux-mêmes : « Nous sommes des poètes abscons ». Mais pourquoi « abscons » tout court ? Si, encore, ils ajoutaient « comme la lune ! », en outre ![901]

En définitive, le conte de fées fin-de-siècle est remarquable par sa « prédominance mineure ». Prédominance en terme de récits publiés, due à sa nature de genre bref qui sied le mieux à la presse, et mineure car elle n'a lieu d'être que dans une presse particulière qui ne touche qu'une infime partie du lectorat. La plus érudite, certes, mais la moins rentable aussi. Toutefois, les conteurs, à l'image des auteurs symbolistes et décadents en général, recherchent cet élitisme, et le revendiquent dans leurs textes mêmes. Plus que jamais, dans ces conditions, le conte de fées fin-de-siècle rime avec quintessence. En effet, si la forme brève était déjà une réalisation de l'écriture purifiée, libérée, par exemple, du « stupide délaiement du roman »[902], elle est renforcée dans cette image de « suc concret », pour reprendre les termes de Des Esseintes, « d'osmazôme » de la littérature, puisqu'elle se destine à l'élite.

Cependant, la fin de l'histoire se devine aisément, car à trop rechercher la quintessence, les conteurs vont mener leurs œuvres dans les affres de l'évanescence. En effet, privé d'un lectorat conséquent, et singularisé par l'étiquette « décadent », le conte de fées de la fin du XIXème siècle va subir le même destin que ses créateurs.

---

[901] Propos recueillis par J. Huret dans un des entretiens de son enquête, publiée dans un ouvrage préfacé et commenté par D. Grojnowski, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, J. Corti, 1999, p. 112.

[902] Villiers de L'Isle-Adam considérait que « sauf accident, un roman n'est qu'un conte stupidement délayé », cité par M. Raimond, *in La Crise du roman aux lendemains du naturalisme*, *op.cit.*, p. 66. On a vu précédemment que ce point de vue était partagé par de nombreux auteurs à cette époque où le roman était en crise, comme Valéry par exemple. Voir *supra*, première partie, chapitre II, I. « L'idéale brièveté, ou l'osmazôme de la littérature ».

II.2. Conte décadent et décadence du conte.

Définir une date de naissance et de mort de la décadence est une entreprise aussi périlleuse que celle de définir cette notion. La décadence, on le sait, n'est pas une école, ses acteurs et critiques n'y voient qu'un qualificatif accueillant tous « les courants subversifs »[903] quels qu'ils soient. Tandis que Charles Morice considère ces « étiquettes » comme « parfaitement inutiles » dans son étude sur les « Formules nouvelles » de *La Littérature de tout à l'heure*[904], Paul Verlaine lui-même, qui est reconnu pour être à l'origine de cette dénomination, dévoile la vacuité du terme à Jules Huret qui lui demande pourquoi il a accepté cette qualification et ce qu'elle signifiait pour lui :

- C'est bien simple. On nous l'avait jetée comme une insulte cette épithète ; je l'ai ramassée comme cri de guerre ; mais elle ne signifiait rien de spécial que je sache. Décadent ! Est-ce que le crépuscule d'un beau jour ne vaut pas toutes les aurores ! Et puis, le soleil qui a l'air de se coucher, ne se lèvera-t-il pas demain ? Décadent, au fond ne voulait rien dire du tout. Je vous le répète, c'était plutôt un cri et un drapeau sans rien autour.[905]

L'entretien que Jules Huret a avec Henri de Régnier vient confirmer ces propos, comme l'illustre cet extrait :

Selon lui ce qu'on appelle l'Ecole symboliste doit plutôt être considéré comme une sorte de refuge où s'abritent provisoirement tous les nouveaux venus de la littérature, « ceux qui ne se sentaient pas disposés à marcher servilement sur les traces des devanciers, les Parnassiens, les naturalistes qui finissent de sombrer dans l'ordure. »

- Chassés de partout, me dit-il, presque unanimement conspués, ils éprouvent le besoin de se ranger sous une enseigne commune pour lutter ensemble plus efficacement contre les satisfaits. Dans cinq ans ou dans dix ans, ils ne subsistera sans doute pas grand chose d'un classement aussi sommairement improvisé, aussi arbitraire. Et cela se comprend, ce groupe symboliste, outillé d'esprits si divers et de nuances différentes, où l'on voit des romanciers satiriques et mystiques comme Paul Adam, des esprits synoptiques comme Kahn, des rêveurs latins comme Quillard, des parabolistes comme Bernard Lazare, des analystes comme Edouard Dujardin, et un critique comme Fénéon, est

[903] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, *op.cit.*, p. 382.
[904] Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889, p. 295.
[905] J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op.cit.*, p. 112.

une force et représente quelque chose en effet, mais, fatalement, l'heure venue, il s'égaillera à travers toutes les spécialités, selon les goûts, les aptitudes et les compétences de chacun. [906]

Ainsi, comme le résume parfaitement Jean de Palacio, la décadence c'est avant tout « une prodigieuse activité d'écriture qui s'exerce fébrilement dans toutes les directions, bouleversant les hiérarchies, ébranlant les catégories, bousculant les genres »[907]. On s'en rend compte, il s'agit d'une notion qui glisse entre les doigts dès que l'on pense la cerner, elle est protéiforme et sait s'insinuer là où on ne la soupçonnait pas.

Cette règle vaut également pour les contes de fées de la fin du siècle où, parfois, la décadence éclate aux yeux du lecteur, comme dans les œuvres d'un Wilde où, à travers la cruauté et la beauté d'une enfant, c'est tout le mythe de Salomé qui rejaillit[908]. Parfois, elle est plus ténue, comme chez Anatole France, qui n'était pas décadent mais qui s'est plu à jouer avec la tentation de transgresser les frontières entre les genres, entre le réel et l'irréel, et qui a su s'initier à l'art de la perversion selon les mêmes dogmes que d'autres conteurs affichant plus ouvertement leur rejet du réalisme et des doctrines classiques. Chez d'autres, enfin, la décadence sait se parer de ses plus beaux atours. Ses jeux charment le lecteur avant de le plonger dans les pires tourments, c'est là qu'elle est la plus subtile, mais aussi la plus efficace. Un des exemples des plus notables en France est Catulle Mendès avec son recueil *Les Oiseaux bleus.* En effet, Mendès est avant tout un esprit fin-de-siècle, « un classique de la décadence »[909], mais également un dandy. Et comme l'affirme D. Grojnowski, « un dandy est un « oseur » qui dénonce devant témoins les modèles vénérés. Il cause le scandale par surprise – et par traîtrise, car il séduit pour pouvoir rompre. »[910] Mendès excelle dans cette écriture qui charme pour mieux surprendre : en lisant ses contes, le lecteur glisse, doucement, insensiblement, du rêve au cauchemar, guidé par un conteur qui se perd lui-même dans le labyrinthe de ses fantasmes les plus angoissants. « Il a parcouru toutes les notes du clavier, mais d'un clavier à lui, au

---

[906] *Ibid.*, p. 129.
[907] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, « En guise de préface : enseigner la Décadence ? », *op.cit.*, p. 13.
[908] O. Wilde, *L'Anniversaire de l'Infante, in Une Maison de grenades, op.cit.*
[909] Marcel Fouquier, « Profils et portraits », 1891, cité dans C. Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, Fasquelle, 1903, p. 192.
[910] D. Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne, op.cit.*, p. 242.

timbre imprévu, puissant et mièvre »,[911] disait de lui S. de Guaïta, à propos des vers d'*Hespérus*, mais cette métaphore aurait aussi bien pu être inspirée par la prose des *Oiseaux bleus*. Pour J. de Palacio, « il y règne toujours je ne sais quel climat de fausse naïveté et d'innocence frelatée, encore plus pernicieux que des entorses plus flagrantes. »[912] Par exemple, on assiste souvent à des descriptions qui, en apparence, tentent vainement de rendre compte d'un spectacle horrible. Ainsi, dans *Les Trois Semeurs*, l'image de la vieille fée provoque plus de sourires que de frissons :

> Elle était si vieille et si loqueteuse que vous l'auriez prise pour un très ancien siècle habillé de chiffons ; et son antiquité se compliquait de laideur. Un œil crevé, tout jaune, l'autre à demi couvert d'une taie, trois touffes de cheveux gris se recroquevillant hors d'un foulard de sale cotonnade, la peau rouge, avec des verrues, et ses lèvres faisant flic ! flac ! faute de dents, chaque fois qu'elle aspirait l'air, elle était faite à souhait pour le désespoir des yeux.[913]

En réalité, ce qui est véritablement effrayant ne réside pas dans le merveilleux, mais dans ses défaillances, lorsqu'il abandonne l'être humain au réel. Ainsi, les trois jeunes héros de ce conte rencontrent un jour cette vieille fée qui exauce le vœu de chacun. L'un devient alors roi, le second extrêmement riche et le troisième trouve l'amour. Mais très vite, la vie reprend le pas sur le conte : le roi est renversé par l'armée voisine, Chrysor-le-riche est dévalisé par des bandits, et seul l'amour « plus puissant que les fées », survit. Le choix d'un récit à l'apparence rassurante ne se révèle être que le masque d'une critique du merveilleux traditionnel, stigmatisé par l'impuissance et l'inutilité. Le désenchantement et le pessimisme chroniques en cette fin-de-siècle, s'épanouissent à souhait dans de tels récits.

En définitive, la décadence est partout en cette fin de siècle, sans être à un endroit précis en particulier. En de telles circonstances, il est difficile de la délimiter dans le temps. Si Hubert Juin la voit s'éteindre en France en 1889[914], Farmer date son décès outre-Manche de 1896 avec, en point d'orgue, la parution en volume de toutes les parodies de Wilde, Beardsley ou Symons parues dans le périodique satirique qui avait pris pour habitude de poursuivre ces auteurs de leurs sarcasmes, *The Punch*, sous le titre *The Battle of the Bays*. « C'est qu'il estime que sa tâche est terminée, que

---

[911] S. de Guaita, *Rosa Mystica*, préface, cité dans *Le Mouvement poétique français*, *op.cit.*, p. 192.
[912] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, *op.cit.*, p. 54.
[913] *Les Trois Semeurs*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, pp. 179-180.
[914] H. Juin, *Ecrivains de l'avant-siècle*, *op.cit.*, p. 30.

la *décadence* a vécu », commente Farmer, avant de citer un poème, *A Bright Look-out*, qui annonce le terme du mouvement, non sans joie :

What Will become of those
Who live on one well-worn phrase,
The « fin de siècle » lot,
The victims of the erotic craze,
And pessimistic rot ?[915]

Puis, au début de l'année 1897, *The Punch* titre fièrement *Smart and up-to-date*[916], à savoir que la décadence est morte et enterrée ! Les auteurs de *L'Histoire de la littérature anglaise,* quant à eux, mettent en avant l'impact qu'a eu le procès de Wilde sur les artistes des « nineties » en 1895, puis ils énumèrent différentes dates avancées par des auteurs britanniques, qui pourraient symboliser la mort de ce mouvement. Pour James ce serait l'année 1914, pour D.H. Lawrence, 1915 alors que pour V. Woolf, la date de 1910 serait plus exacte.[917] Laurence Creton insiste dans ses *Horizons crépusculaires*[918] sur l'incompatibilité entre une entreprise de périodisation et une étude basée sur le mouvement décadent. Toutefois, amenée à devoir délimiter son domaine de recherche, elle a décidé de prendre en compte comme année de déclin du mouvement, l'année 1930. Il est vrai qu'en Allemagne et en Autriche, des auteurs à la sensibilité décadente arrivent tardivement dans le siècle sur la scène littéraire, et écrivent encore dans les premières décennies du XXème siècle. C'est le cas par exemple de Thomas Mann, qui publie *La Mort à Venise*, reconnu comme un récit « fin-de-siècle », en 1912 ; de Hermann Hesse, dont les contes ont été publiés une première fois sous le titre *Contes*, en 1920, ou encore de Hugo von Hofmannsthal qui publie *La Femme sans ombre* en 1919.

Pour tenter d'expliquer ces décalages temporels entre les différents pays cités, Laurence Creton rappelle que « fin-de-siècle », détermine surtout un climat

---

[915] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, pp. 372-373 :

Que deviendront ceux
Qui vivent d'un seul cliché usé,
La bande « fin-de-siècle »,
Les victimes de la mode érotique,
Du pessimisme stupide ?

[916] *Punch, Almanach for 1897*, 2 janvier 1897, cité par A.J. Farmer, *ibid.*, p. 375.
[917] F. Laroque, A. Morvan, F. Regard, *Histoire de la littérature anglaise, op.cit.*, p 567 à 569.
[918] L. Creton, *Horizons crépusculaires, op.cit.*, p. 10-13.

psychologique, un état d'esprit. Si, à un moment donné, le même état d'esprit a voyagé en Europe pour donner naissance à un mouvement « révolutionnaire », pour reprendre l'expression d'Albert Heumann[919], ou en tout cas, à une génération souhaitant briser les cloisons entre les genres, et bouleverser les schémas entérinés par les classiques, ce même état d'esprit a évolué différemment selon sa terre d'accueil, et selon l'histoire et les mentalités propres à chaque population. Le pourquoi d'une déliquescence du mouvement décadent autour de telle ou telle date est donc à rechercher dans l'histoire de chaque nation touchée par ce phénomène.

Quoi qu'il en soit, afficher une date d'extinction précise sied mal à la décadence qui se définit par le flou, l'évanescent. Elle n'est pas enterrée avec un événement précis, elle se délite doucement avec les dernières années du siècle. Elle a encore quelques survivances, qu'il faut néanmoins prendre en compte, ça et là dans la décennie qui suit, mais rien de suffisant pour conclure à la poursuite du mouvement. Aussi, que l'on considère comme A. J. Farmer, qu'elle est à l'origine de toute la littérature du XXème siècle,[920] ou que « ses soubresauts n'aient été que des mouvements d'humeur »[921] ayant suscité plus d' « étonnement que d'intérêt véritable »[922], force est de constater qu'elle s'est éteinte. Dès lors, il est possible de s'intéresser à sa postérité pour savoir si les nombreuses œuvres qu'elle a produites ont su lui survivre. En cela, la réponse formulée par Jean de Palacio est sans appel : la décadence semble avoir emporté avec elle ses œuvres dans l'oubli. En effet, parlant de l'activité exceptionnelle des auteurs de la dernière génération du XIXème siècle, il déclare :

> Cette activité, pour la rétablir dans sa vérité et sa diversité, il convient de mettre le jugement de la postérité entre parenthèses. Nous souffrons toujours actuellement d'un lansonisme sournois, qui

---

[919] A. Heumann, *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880, op.cit.*, p. 51.

[920] A.J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre, op.cit.*, p. 389. Farmer y salue les effets positifs de la décadence sur la littérature britannique : « On l'évoque, on la commente, on en interroge les derniers témoins. La masse en a gardé le souvenir vivant : elle ne parle plus d'une « décadence », elle sourit de ses craintes d'autrefois, et les « Nineties » ne lui apparaissent plus que comme une période curieuse, amusante, pleine de surprises, d'impertinences, de turbulente jeunesse. Mais, déjà les esprits éclairés se rendent compte que la prétendue « décadence » a marqué, dans l'évolution de l'Angleterre, un moment décisif : au cours de ces années confuses, tumultueuses, le drame d'un siècle s'est dénoué ; de ce remous d'idées, et de doctrines où les contemporains ont cru voir sombrer irrémédiablement les grands principes de l'âge victorien, est sorti l'ordre qui a permis à la littérature, affranchie des vieilles contraintes, de s'exprimer plus sincèrement, plus librement. »

[921] F. Laroque, A. Morvan, F. Regard, *Histoire de la Littérature anglaise, op.cit.*, p. 567.

[922] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20, op.cit.*, p. 399.

a voué à l'ostracisme une part importante de la production littéraire « fin-de-siècle » et a presque réussi à l'occulter.[923]

Puis il met en avant les difficultés qu'il y a aujourd'hui à se procurer les œuvres de cette époque, de « ramener au grand jour », pour reprendre les termes de Guy Ducrey, « des trésors (ou des horreurs !) qui avaient sombré dans les oubliettes de l'histoire »[924], en ces termes :

> Tout semble se liguer pour que l'enseignement de la Décadence demeure confidentiel : la suspicion où l'on tient d'ordinaire cette notion jusque dans l'Université (mais Valéry ne confiait-il pas à Pierre Louÿs que *décadent* signifiait à ses yeux « encore vierge des sales baisers du professeur de littérature » ?), la réputation de scandale qui lui est attachée, le silence qui l'entoure dans les manuels *ad usum delphini*, le caractère souvent déconcertant de l'écriture, la rareté des textes essentiels, la pusillanimité des éditeurs. Il s'agit d'une littérature par définition hors des circuits commerciaux et des gros tirages.[925]

En ce qui concerne précisément le conte de fées, c'est principalement au hasard d'anthologies que l'on peut retrouver certains textes, notamment l'anthologie récente de Francis Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*[926] pour les textes français, et celle de Jack Zipes, *Victorian Fairy Tales*[927] pour les textes anglais ; les recueils originaux sont à rechercher dans les bibliothèques, et parfois les réseaux bibliophiles offrent de bonnes surprises. Plus étonnant, des textes destinés lors de leur rédaction à un public averti et érudit, se retrouvent aujourd'hui dans des éditions jeunesse. C'est le cas, par exemple, de deux des textes parus dans *Une Maison de grenades*, *L'Anniversaire de l'Infante* et *L'Enfant de l'étoile*, dont un critique avait justement reproché à Wilde de ne pas les avoir rendus accessibles à l'enfant britannique, que l'on retrouve aujourd'hui chez Folio Junior[928].

---

[923] J. de Palacio, « En guise de préface : enseigner la Décadence ? », in *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 13. En outre, Jean de Palacio précise en note que « Gustave Lanson (1857-1934) est célèbre pour ses nombreuses études critiques et surtout pour son *Histoire de la littérature française* (1894). Introduisant dans l'étude de l'histoire littéraire des méthodes rigoureuses d'analyse inspirées de Taine et surtout de Brunetière, il a été rendu responsable d'une certaine sclérose de la discipline. »
[924] *Ibid.*, p. 20.
[925] *Ibid.*, p. 21.
[926] F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*
[927] J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, the Revolt of the Fairies and Elves, op.cit.*
[928] O. Wilde, *L'Anniversaire de l'Infante*, Paris, Folio Junior, 2002.

En définitive, le conte de fées tel que l'ont produit les conteurs de la fin du XIXème siècle n'a pas survécu au déclin de ses auteurs, ni à la fin du siècle. Ses rares résurgences sont, soit destinées, à nouveau, à un public bien précis, à savoir un public s'intéressant au mouvement fin-de-siècle, à l'image des recueils de Catulle Mendès, *Les Oiseaux bleus* et de Jean Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, parus tous deux aux éditions Séguier, dans la collection « bibliothèque décadente », dirigée par Jean de Palacio[929], soit ces textes sont mal interprétés et se voient destinés à la littérature jeunesse.

Comme le relate E. Nesbit dans *The Last of the Dragon*, les princes ont toujours eu pour devoir de monter au sommet d'un donjon pour aller délivrer leur princesse des griffes d'un dragon. Les conteurs fin-de-siècle perpétuent la tradition, mais à rebours, c'est-à-dire qu'ils emmènent avec eux le conte de fées dans la plus haute de leur tour d'ivoire, et se placent volontairement sous le joug de leur propre dragon, à savoir la Chimère. Ainsi tenus à l'écart de leurs contemporains, contes et conteurs vont, petit à petit, disparaître dans l'oubli. En effet, les conteurs fin-de-siècle ont su parer le conte de fées des atours les plus luxueux, aidés en cela par les peintres et illustrateurs contemporains qui se sont laissés séduire par le monde féerique. Ainsi, des recueils « œuvre d'art », véritables condensés de l'imaginaire fin-de-siècle, voient le jour ; mais leurs qualités artistiques et matérielles les placent hors de portée du grand public, à l'instar des textes eux-mêmes qui ne sont destinés qu'à une minorité. Puis, l'histoire montre que l'élite ne tarde pas à se déliter, emportant avec elle les lecteurs et amateurs de la littérature décadente en général, et du conte de fées fin-de-siècle en particulier. Le genre du « conte jaune » passe bien de la quintessence, au travers de recueils luxueux réservés aux lecteurs les plus érudits et les plus cultivés, à la déliquescence, puisque portant une couverture jaune, il fera les frais du discrédit dont est victime la décadence une fois la période que l'on nomme « fin-de-siècle » passée, et se perdra dans l'oubli avec elle.

Mais si ce sort résonne comme une fatalité, il semble que les conteurs l'escomptaient, puisqu'ils n'ont cessé d'annoncer la mort prochaine du conte de fées fin-de-siècle.

---

[929] C. Mendès, *Les Oiseaux bleus*, *op.cit* ; J. Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, *op.cit.*

Chapitre II :

Une mort programmée.

Comme on l'a vu au cours de cette étude, les contours du conte de fées de la fin du XIXème siècle s'adaptent à la physionomie particulière de l'imaginaire fin-de-siècle, tel un vêtement qui serait fée et qui s'ajusterait de lui-même à une silhouette anguleuse, telle les silhouettes des princes et des princesses que l'on rencontre au hasard de ces récits. En effet, les réactualisations du merveilleux ont permis aux auteurs « d'habiller les contes à la mode du temps »[930]. Il est donc logique de penser qu'une fois le siècle achevé, les contes de fées délaisseront cet habit fin-de-siècle pour une tenue qui siéra mieux à l'esprit du XXème siècle. Les conteurs décadents sont tout à fait conscients de ce phénomène et vont insister sur le côté temporaire du conte de fées fin-de-siècle, partageant eux-mêmes cette précarité puisqu'ils se sentent arrivés en bout de course. Ils vont utiliser ce genre comme allégorie de leur propre fin et mettre en scène la disparition programmée du genre. Certes, la mort habite déjà le cœur des récits avec l'agonie des fées, ou la maladie touchant les autres personnages, mais elle s'insinue également dans le corps du texte à différents niveaux. En marge du texte tout d'abord, avec des titres évocateurs, puis entre les lignes avec un style qui se plaît à prendre des allures de saboteur, et enfin elle prend la forme d'un sacrifice dans la manière dont sont traitées les figures fondatrices du conte de fées traditionnel. Ce phénomène s'inscrit tout à fait dans une logique de littérature décadente, où la mort et la maladie touchent dans un premier temps les personnages des récits pour finalement gangrener le texte lui-même. Dans le second tome des *Figures et formes de la décadence*, Jean de Palacio s'attache justement à étudier les manifestations de la mort et de la maladie dans les textes fin-de-siècle, concluant finalement à une écriture à rebours, qui s'autodétruit.[931]

---

[930] Expression empruntée à H. Durville, *Sorts et Enchantements*, *op.cit.*, p. 132.
[931] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, tome.2, Paris, Séguier, 2000.

I. Les oracles du paratexte, ou les « axiomes du crépuscule »[932].

Le paratexte, à savoir tout élément qui entoure le texte lui-même dans sa forme définitive, c'est-à-dire l'œuvre éditée et publiée, est une notion nommée et définie pour la première fois par Gérard Genette dans son étude intitulée *Palimpsestes*. Dans cet essai, il s'intéresse à la transcendance et la périphérie textuelle du texte, c'est-à-dire à tout ce qui met le texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »[933]. Le paratexte trouve alors sa place dans ces relations transtextuelles aux côtés de quatre types de relations. Ces dernières sont l'intertextualité, terme emprunté à Julia Kristeva pour signifier la présence d'un texte dans un autre, sous les formes plus ou moins littérales de la citation, du plagiat ou de l'allusion ; vient ensuite la métatextualité ou commentaire ; puis l'architextualité définie comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genre littéraire, etc.- dont relève chaque texte singulier ». Le dernier type de relation transtextuelle est l'hypertextualité[934], dérivation d'un texte préexistant vers un nouveau texte. Cette dernière relation se place au cœur de son essai qui se donne pour objectif d'étudier les textes au second degré[935].

Pour une étude plus approfondie du paratexte, il faut se rapporter à une autre étude du même auteur, intitulée *Seuils,* où l'on découvre une explication plus précise de cette notion :

---

[932] L'expression est de Cioran, citée par A. Montandon *in Les Formes brèves, op.cit.*, p.74.
[933] G. Genette, *Palimpsestes, ibid.*, p. 7.
[934] *Ibid.*, p. 8 à 13.
[935] *Ibid.*, En quatrième de couverture, G. Genette définit sa démarche dans les termes suivants : « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien et le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degré, qui s'écrit en se lisant, la place et l'action dans le champ littéraire sont généralement, et fâcheusement, méconnues. On entreprend ici d'explorer ce territoire. »

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.[936]

Et ces éléments qui entourent le texte ne sont pas neutres, comme le rappelle l'auteur :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface - d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente- plus pertinente s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés.[937]

Ainsi tout ce qui entoure le texte dans sa forme commercialisable, dans le livre, que ce soit sous la forme de « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, avertissements, avant-propos ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette (...) »[938], renvoie à la relation que l'auteur souhaite établir avec son lecteur, de manière à pouvoir influencer sa lecture pour que celle-ci soit au plus près du message véhiculé par le texte. Le paratexte n'a donc pas une fonction décorative ou superflue, il est à prendre en compte au même titre que le texte lui-même, passer outre pouvant amener à passer à côté de certaines de ses significations. Dans le cas particulier des recueils de contes de fées de la fin du XIXème siècle, le paratexte précise d'emblée la nature parodique

[936] G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points », 1987, p. 7.
[937] *Ibid.*, p. 8.
[938] G. Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 10.

des textes et laisse entrevoir le rôle de l'ironie dans la création de ces récits, mais il annonce également le caractère éphémère du conte de fées fin-de-siècle. Cependant, dans tous ces outils de communication proposés par le paratexte, il en est un qui séduit particulièrement la génération fin-de-siècle, à savoir le titre.

I.1. « Mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot... »[939]

On constate chez les auteurs fin-de-siècle une volonté de mener la littérature vers des formes brèves, c'est notamment cet attrait pour le dense, le succinct, le laconique qui conduisit, en partie, les écrivains à quitter les voies du roman pour emprunter les sentiers du conte.[940] A cette époque, le bref devient un credo et la densité un idéal, il s'agit pour les écrivains de mener une réflexion sur la forme en ayant en point de mire ce désir évoqué par Joubert et placé en titre de ce développement, à savoir, « mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot ». Dans son étude sur *L'Ecriture fragmentaire*, Françoise Susini Anastopoulos consacre un chapitre à ce qu'elle nomme *L'Art de la diminution des signes*[941], et permet de saisir ce que peut représenter cette esthétique de la densité. « Une fascination de raccourci textuel », « un plaisir itératif de commencer et d'achever », « le désir de télescopage du début et de la fin de l'énoncé », ou encore « une écriture de distillation », voici quelques expressions qui disent bien à quel point le bref est une fin en soi, un plaisir esthétique, une recherche de l'instantané et de la pureté.

Certes, l'écriture de contes n'est pas assimilable à la pratique du fragment, mais tous deux relèvent d'une esthétique de densité, de brièveté, et de discontinuité aussi, à l'intérieur du recueil, et en regardant les contes de fées de la fin du XIXème siècle de plus près, fort des enseignements de Gérard Genette sur le paratexte, il est

[939] J. Joubert, *Carnets*, textes recueillis sur les manuscrits autographes par André Beaunier, Paris, Gallimard, 1938 et 1994 (2 vol.), II, p. 485.
[940] Voir *supra*, première partie, chapitre II, I. « L'idéale brièveté ou l'osmazôme de la littérature ».
[941] F. Susini Anastopoulos, *L'Ecriture fragmentaire*, *op.cit.*, pp. 104–114.

un élément qui correspond à merveille à cet art de la diminution des signes exposé par Françoise Susini Anastopoulos et qui mérite que l'on s'y attarde un instant, il s'agit du titre.[942]

Dans son essai sur le paratexte intitulé *Seuils*, Gérard Genette procède à une étude des fonctions du titre qu'il conclut ainsi :

> La première [fonction], seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire, est la fonction de désignation, ou d'identification. Seule obligatoire, mais impossible à séparer des autres, puisque, sous la pression sémantique ambiante, même un simple numéro d'opus peut s'investir de sens. La deuxième est la fonction descriptive, elle-même thématique, rhématique, mixte ou ambiguë selon le choix fait par le destinateur du ou des traits porteurs de cette description toujours inévitablement partielle et donc sélective, et, selon l'interprétation faite par le destinataire, qui se présente le plus souvent comme une hypothèse sur les motifs du destinateur, c'est-à-dire pour lui de l'auteur ; facultative en droit, cette fonction est inévitable en fait (...). La troisième est la fonction connotative attachée à la deuxième, volontairement ou non de la part de l'auteur ; elle aussi me semble inévitable, car tout titre, comme tout énoncé en général, a sa manière d'être, ou, si l'on préfère, son style - et même le plus sobre, dont la connotation sera au moins : sobriété (au plus, ou au pire : affectation de sobriété). Mais comme il est peut-être abusif d'appeler fonction un effet qui n'est pas toujours intentionnel, il vaudrait sans doute mieux parler ici de *valeur* connotative. La quatrième, d'efficacité douteuse, est la fonction dite séductive. Quand elle est présente, elle dépend sans doute davantage de la première que de la deuxième. Quand elle est absente aussi, d'ailleurs. Disons plutôt qu'elle est toujours présente, mais qu'elle peut se révéler positive, négative ou nulle selon les récepteurs, qui ne se conforment pas toujours à l'idée que le destinateur se fait de son destinataire.[943]

On s'en rend compte, le titre a une importance indéniable car, avant même la lecture du texte, il produit une impression sur le lecteur, il désigne, informe, séduit ou induit en erreur. Premier lien, première passerelle de communication entre le lecteur et l'auteur, ses rôles sont multiples, et les conteurs décadents, adeptes des jeux de mots et de langage vont s'en faire les metteurs en scène privilégiés.

Pour réellement percevoir la subtilité et le rôle des titres des contes de fées de l'époque, il est nécessaire de rappeler que le décadent a un penchant naturel pour le

---

[942] Sur le titre, voir T. Adorno, « Titres », *in Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 ; L.H. Hoek, « Pour une sémiotique du titre », *Document de travail*, Urbino, Fév. 1973 ; H. Levin, « The Title as a Literary Genre », *in The Modern Language Review*, n°72, 1977, et Ch. Moncelet, *Essai sur le titre*, Paris, BOF, 1972.

[943] G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, pp. 96-97.

Witz, comme nous l'avons déjà vu[944], pour la maxime ou l'aphorisme - Wilde en a d'ailleurs produit de nombreux - soit toutes ces formes où son goût pour le mot d'esprit va trouver à s'épanouir. Certes, le titre n'est pas un genre littéraire, mais en l'observant bien dans le cadre particulier des récits fin-de-siècle, on remarque un air de famille entre l'aphorisme, ou tout au moins la pensée aphoristique, et cette petite forme singulière.

Avant de poursuivre, laissons à A. Montandon le soin de rappeler ce qu'est l'aphorisme. Tout d'abord, l'auteur des *Formes brèves* précise qu'historiquement, il s'agit d'un « procédé mnémonique utilisé dans le domaine scientifique et particulièrement médical de Hippocrate à Joanes de Mediolano »[945]. Puis l'aphorisme va dépasser les frontières de la médecine pour être utilisé dans d'autres matières scientifiques et même en politique avec Tacite. Le style concis de ce dernier amène même de nombreux auteurs à voir dans ses œuvres le modèle de l'écriture aphoristique[946]. Cette forme brève séduit principalement par sa capacité à condenser beaucoup de sens dans peu de mots dans des formulations faciles à mémoriser, et si le langage était jusqu'alors un outil de l'aphorisme au même titre que les notions qui y étaient exploitées, il va en devenir l'outil privilégié, et parfois même le but, l'aphorisme n'étant produit que par plaisir de jeux de langage, sous l'impulsion de Gracian et de son ouvrage *L'Oraculo Manual* publié en 1647[947]. En outre, constate A. Montandon, « L'extension du domaine de la maxime politique à l'ensemble des comportements humains en prenant compte des mécanismes de la nature humaine envisagée dans son extension sociale et psychologique ouvre également de nouvelles

---

[944] Voir *supra*, première partie, chapitre I, I.2.1. « Le romantisme allemand et le renouvellement de l'histoire féerique ».

[945] A. Montandon, *Les Formes brèves*, *op.cit.*, p. 53 : « Premiers du genre, les aphorismes d'Hippocrate sont un recueil de quatre cents maximes de médecine générale, divisé en huit parties, concernant les diètes, les purges au cours des maladies aiguës, les symptômes des maladies, les influences des saisons, des conditions atmosphériques, de l'âge, les maladies des femmes, les ulcères, l'hydropisie, etc. (...) Par ses aphorismes Hippocrate réagissait contre la médecine traditionnelle des prêtres et la thérapie théologique fondée sur des formules magiques, des offrandes, l'interprétation des rêves, en substituant à ces pratiques l'observation immédiate de la nature et les réflexions suscitées par l'approche empirique. Au XIIème siècle, Joanes de Mediolano, moine bénédictin de l'école de Salerne, met ses aphorismes en forme métrique, que les universités de Paris, de Bologne, de Montpellier utiliseront comme un classique. »

[946] *Ibid.*, p. 55.

[947] *Ibid.*, p. 58 : « *L'Oraculo Manual* (1647) donne un sens nouveau à l'aphorisme. Si du point de vue formel nous avons toujours une collection non systématique de pensées formulées brièvement et, du point de vue thématique, la description des différentes aptitudes à bien se conduire en société (prudence, dissimulation, ruse, etc.), l'œuvre de Gracian se distingue des précédentes en ce que nous avons à faire à un phénomène littéraire qui place désormais au premier rang le jeu créateur du langage, de l'esprit, du jeu de mots. »

et fécondes perspectives ». Dès lors l'aphorisme va tendre davantage vers cette capacité à exprimer beaucoup en peu de mots, en jouant avec le langage, ses subtilités, ses failles aussi, en jouant enfin avec l'allusion, l'implicite, et de moyen mnémonique il va devenir genre littéraire, et qui plus est, un genre qui semble s'épanouir au mieux dans les périodes de crises. En effet, l'écriture aphoristique naît d'un rejet, d'un refus du système :

> La pensée aphoristique est une pensée de l'immédiat, une pensée en situation qui a horreur du systématique. « Pense toujours et doute toujours » disait l'un des plus grands aphoristes allemands, Jean-Paul. Plusieurs dizaines d'années plus tard, Nietzsche, lui aussi un maître du genre, dira : « Je me méfie de tous les systèmes et je les fuis. La volonté de système est un manque de rectitude ».

On retrouve dans cette dernière revendication à l'adresse de la littérature, le credo de la génération fin-de-siècle, à savoir, densité et rigueur. En outre les auteurs de la fin du XIXème siècle, rejetant le sacro-saint naturalisme, terrorisés par le siècle qui s'achève dans le bourdonnement grandissant du progrès, se trouvent en situation de crise, terreau privilégié pour l'effloraison de la pensée aphoristique[948]. Enfin, le pessimisme est l'ultime trait de caractère qui prédestinait les auteurs décadents à adopter cette forme de pensée et cette forme d'écriture. En effet, s'il fallait personnifier le pessimisme, la figure du décadent pourrait le représenter à merveille, et A. Montandon considère la pratique de l'aphorisme comme « un pessimisme invétéré », « il n'est guère d'aphoriste heureux », assure-t-il, « en donnant la vision d'une réalité morcelée, l'aphorisme est le mode d'expression privilégié des pessimistes, des misogynes et des humoristes ». Décidément, il semble que ce genre, qui se caractérise à la fois par son ouverture d'interprétation offerte par les jeux de langage et l'ironie, et sa fermeture de par sa nature lapidaire, présente de nombreuses affinités avec la décadence.

Il n'est pas question ici d'étudier l'aphorisme dans la littérature décadente, mais de souligner les affinités qui les lient de manière à bien saisir l'importance des titres des contes de cette époque. En effet, de par sa forme brève, le titre peut être considéré, avec précautions, comme un cousin de l'aphorisme dans cette période littéraire précise. Tout au moins, l'esprit et la densité propres à l'aphorisme sont mis

[948] *Ibid.*, p. 70.

en œuvre par les conteurs dans le choix de la formulation des titres. Par exemple, ces derniers participent de cette volonté de remettre en cause le système représenté ici par le merveilleux traditionnel, en agissant comme cette « pensée acide qui s'insinuerait dans les choses pour les désorganiser, les perforer, les traverser »[949] dont rêvait Cioran. Ainsi en est-il de titres comme *Cendrillon en automobile*, ou *Les Bottes de vingt-huit kilomètres*[950], qui confrontent le merveilleux au naturalisme, lequel mettait un point d'honneur à représenter la réalité dans ses moindres détails, mais surtout le merveilleux au progrès, pour montrer l'impuissance du premier face au second. En effet, cette Cendrillon en automobile fait sourire et les bottes de sept lieues perdent totalement leur caractère sacré avec cette conversion des lieues en kilomètres. Déjà dans les titres, « la réalité viole la chimère »[951], et engendre des formules qui annoncent la mort du merveilleux, et avec elle, la mort du conte de fées fin-de-siècle.

Les titres des contes de fées fin-de-siècle, on le voit, n'ont rien d'innocent. S'ils sont, à la base, simplement destinés à désigner, ils permettent ici au conteur décadent d'exploiter son penchant pour le bref et le lapidaire, et de mettre tout un livre dans une formule, à défaut d'un mot, puisqu'ils expriment la mort prochaine du merveilleux en une phrase, ou une expression. Cette utilisation du titre n'est pas sans rapports avec l'attrait du décadent pour des formes brèves comme l'aphorisme, dont la production nous a parue s'intégrer tout naturellement dans l'état d'esprit de l'écrivain fin-de-siècle. Par ailleurs, le titre achève de séduire les auteurs de par sa fonction « connotative » qui leur donne l'occasion de commenter leurs textes.

I.2. Le lieu du commentaire.

En effet, le titre, placé au seuil du texte, est l'endroit privilégié où l'auteur a la possibilité de porter un jugement sur son texte avec un minimum de recul. Certes, il

[949] Cité par A. Montandon, *ibid.*, p. 74.
[950] E. Bergerat, *in Contes de Caliban, op.cit.*
[951] L'expression est de Catulle Mendès, *in Le Chercheur de tares, op.cit.*, p. 289.

peut également insérer des commentaires sous différentes formes, sous différents masques à l'intérieur même du texte, et les conteurs décadents ne s'en priveront pas, nous le verrons, mais le titre présente cet avantage d'être en dehors du texte, il n'en fait pas partie, il le nomme, ce qui lui donne un statut particulier, une distance, une certaine objectivité. Dans le cas des contes de fées fin-de-siècle, il sert à l'auteur à prévenir son lecteur que le genre de l'œuvre qu'il tient entre les mains s'est construit sur les ruines de son aïeul et que ce rejeton qui a toutes les caractéristiques des « fin-de-races », à savoir l'étiolement, la maladie et la faiblesse, vit ses dernières heures. Toutefois, il faut préciser que dans le cas particulier des recueils de contes, le titre du recueil lui-même est à interpréter avec réserve car son choix revenait souvent à l'éditeur qui considérait plus que toute autre la fonction de séduction du titre, voyant dans ce dernier ce que Gérard Genette a nommé « le proxénète du livre ». Cependant, en ce qui concerne les titres des contes insérés dans les recueils, il semble bien que ce soit les conteurs eux-mêmes qui les aient choisis.

Le premier commentaire que le titre permet à l'auteur, consiste à jeter un certain discrédit sur le merveilleux traditionnel, ce qui reste dans la lignée des textes qui mettent en scène un merveilleux perverti. Comme dans les récits, l'accent est mis sur l'inutilité du merveilleux et sur ses faiblesses, ainsi Pierre Veber annonce-t-il l'histoire d'un *Enchanteur myope*[952], Catulle Mendès une *Fée menteuse*[953] ou un *Vœu, Hélas ! accompli*[954]. De même, la formule *Les Petites Fées en l'air*[955], du même auteur, ne renvoie pas à des personnages très consistants ou très sérieux, et que penser de ce *Roi Béta*[956], imaginé par Lemercier de Neuville ? Outre-Manche, la pratique est identique et les princesses, jadis comblées par les dons des fées qui se penchaient immanquablement sur leurs berceaux, font les frais de ce merveilleux fin-de-siècle puisqu'elles deviennent aussi insignifiantes qu'une poupée chez Mary de Morgan qui publie *A Toy Princess*[957] en 1877, littéralement « empotées », dans *The Potted Princess*[958] de Rudyard Kipling en 1893, quand elles ne sont pas réduites à

[952] P. Veber, *L'Enchanteur myope*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p. 1663.
[953] C. Mendès, *La Fée menteuse*, *in Les Petites fées en l'air*, *op.cit.*, 1891, p. 161.
[954] C. Mendès, *Le Vœu, hélas ! accompli*, *in Les Oiseaux Bleus*, *op.cit.*, p. 277.
[955] C. Mendès, *Les Petites fées en l'air*, *op.cit.*, p. 1.
[956] L. Lemercier de Neuville, *Le Roi Béta*, Paris, Boivin et Cie Editeurs, s.d.
[957] M. de Morgan, *A Toy Princess*, *in* J. Zipes, *Victorian Fairy Tales*, *op.cit.*, p. 163.
[958] R. Kipling, *The Potted Princess*, *ibid.*, p. 307.

néant comme dans *The Princess Nobody*[959], soit la Princesse Personne, d'Andrew Lang en 1884.

On se rend bien compte, à la lecture de ces titres, que les contes de fées ainsi dénommés se distinguent des contes de fées classiques, plus encore, ils les raillent.

Par ailleurs, il est des titres dont le rôle de commentaire est encore plus significatif, en ce qu'ils vont jusqu'à amorcer une réflexion sur le genre même du conte de fées fin-de-siècle, en annonçant sa fin toute proche. Pour ce faire, les conteurs procèdent de deux manières : la première, très explicite, revient à énoncer tout simplement la mort des personnages tutélaires du merveilleux. Par métonymie, et sans même prendre connaissance des textes qui laissent entrevoir un nouveau merveilleux reposant sur d'autres piliers que les personnages féeriques, on en déduira la mort du conte de fées : *Pourquoi il n'y a plus de fées*[960], *La dernière fée*[961], *The Last of the Dragon*[962], ou le dernier dragon, *Le dernier sylphe*[963], ou encore *La Mort des fées*[964].

La seconde façon pour les auteurs de signifier la mort toute proche du genre qu'ils exploitent revient à réfléchir sur le conte pour finalement conclure à son inutilité. Pour cela, certains auteurs ont choisi de mettre en exergue la filiation de leurs récits avec ceux des classiques, mais encore une fois, une filiation sous le signe de la dégénérescence, les contes de fées fin-de-siècle devenant, au mieux, des avatars de leurs pères. Ainsi, Catulle Mendès publie-t-il un recueil intitulé *Nouveaux contes de jadis*[965], comme pour insister sur cette tentative de renouveler le corpus du merveilleux tout en jouant sur ce paradoxe nouveau / jadis qui montre d'emblée que le projet est irréalisable. De même, avec les *Contes pour les enfants d'hier*[966], Mockel colore son recueil d'un halo de nostalgie. Théodore de Banville quant à lui, également lucide quant à l'impossibilité de faire revivre Perrault, intitule son recueil *Contes féeriques*[967], sorte d'alternative au conte de fées.

---

[959] A. Lang, *The Princess Nobody, ibid.*, p. 249.
[960] A. Scholl, *Pourquoi il n'y a plus de fées, in Les Amours de cinq minutes,* Paris, Dentu, 1875.
[961] Deux occurrences pour ce titre : C. Mendès, *La dernière fée, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 247, et P. Veber, *La dernière fée, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1671.
[962] E. Nesbit, *The Last of the Dragon, in* J.Zipes, *Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 351.
[963] C. Mendès, *Le dernier sylphe, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 260.
[964] A. Daudet, *La Mort des fées, in Contes du Lundi*, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 198.
[965] C. Mendès, *Nouveaux contes de jadis*, Paris, Ollendorff, 1893.
[966] A. Mockel, *Contes pour les enfants d'hier, op.cit.*
[967] T. de Banville, *Contes féeriques, op.cit.*

Ainsi, les contes de fées classiques sont bel et bien morts et toute tentative pour les ressusciter est vaine. Alors, il reste la solution de les copier. « La littérature de demain sera imitative », déclarait Téodore de Wizewa en juillet 1893 dans un article intitulé « D'un Avenir possible pour notre chère littérature française »[968], engageant ses contemporains à ne rien créer d'original, mais à imiter l'ancien avec une plume moderne. Cette démarche transparaît d'ailleurs au travers de certains titres, sous la forme très prisée par les décadents de la parodie. Ainsi en est-il des suites telles *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm*[969], *La Suite de Grisélidis*[970], ou des réécritures à l'image du *Petit Chaperon rose*[971], *Les Ogresses*[972], *Les sept femmes de Barbe-Bleue*[973], *Barbe-Bleuette*[974], ou encore, *La Belle au bois dormant ne s'est pas réveillée*[975]. Si selon T. de Wizewa, l'imitation était le seul remède pour renouveler la littérature, les conteurs fin-de-siècle ne partagent pas tout à fait cet avis, car l'imitation permet tout au plus de prolonger le conte de fées, et pour ces auteurs, le genre est bel et bien voué à disparaître. C'est ce dont témoignent les titres qui insistent sur son caractère futile et mineur. Par exemple, Camille Lemonnier intitule un de ces recueils, *Les petits contes*, et présente ailleurs ses textes comme des récits abêtissants et infantiles, tout juste bons à être adressés à des nouveaux-nés, *Bébés et joujoux* ou *Les Joujoux parlants*[976], de même, Charles Buet publie en 1879 ses *Contes à l'eau de rose,* et en 1881 ses *Histoires à dormir debout*[977]. Quant à E.T.A. Hoffmann, il semble vouloir rendre crédible un de ses récits merveilleux en l'intitulant *Conte véridique*[978], tandis qu'Anatole France ressent le besoin d'ajouter à son récit *Les sept femmes de Barbe Bleue,* un sous-titre qui vient corroborer les faits énoncés dans le texte : *d'après des documents authentiques.* Willy insiste, pour sa part, sur la tromperie à l'œuvre dans les récits féeriques avec ce

---

[968] T. de Wizewa, « D'un Avenir possible pour notre chère littérature française », *op.cit.*, p. 194. Voir également *supra*, première partie, chapitre III, I.3. « Pour une poétique de perversion ».
[969] L. Lespès, *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm*, *op.cit.*
[970] J. Lemaître, *La Suite de Grisélidis, in En Marge des vieux livres, op.cit.*
[971] C. Narrey, *Le Petit Chaperon Rose, in Le Bal du Diable,* Paris, Michel Lévy, 1874.
[972] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*
[973] A. France, *Les Sept femmes de Barbe-Bleue, op.cit*
[974] R. de Najac, *Barbe-Bleuette*, Paris, Hennyuer, 1890.
[975] J. d'Adelswärd- Fersen, *La Belle au bois dormant ne s'est pas réveillée, in Ebauches et débauches,* Paris, Vanier, 1901.
[976] C. Lemonnier, *Les petits contes*, Bruxelles, Parent, 1882 ; *Bébés et joujoux*, Paris, Hetzel, « Petite Bibliothèque Blanche », 1880 ; *Les joujoux parlants*, Paris, Savine, 1893.
[977] C. Buet, *Contes à l'eau de rose*, Paris, Palmé, 1879 ; *Histoires à dormir debout*, Paris, Palmé, 1881.
[978] E.T.A. Hoffmann, *Conte véridique, op.cit.*

jeu de mots *Mécomptes de Fées*[979]. Enfin, Henry de Régnier présente son recueil comme un recueil sans lecteurs, puisqu'il ne s'agit que de *Contes à soi-même*[980]...

En définitive, ces titres amènent un constat : le conte de fées traditionnel n'est plus, et son descendant se meurt dans une inutilité manifeste. Mais, au-delà de ces exemples recueillis dans l'ensemble des textes produits en Europe à la fin du siècle, un recueil particulièrement représentatif du merveilleux décadent constitue une illustration assez précise de cet oracle du paratexte annoncé en titre.

I.3. *Les Oiseaux bleus* de Catulle Mendès, ou l'architecture de l'évanescence.

Dans le cas des *Oiseaux bleus,* il ne semble pas que ce soit forcer le texte, ni le paratexte, que d'y voir les intentions de l'auteur. En effet, ce recueil paru en 1888, est une refonte d'un autre recueil paru en 1885 sous le titre *Les Contes du rouet*[981], et il paraîtra en 1890 chez l'éditeur Flammarion dans la collection « Auteurs Célèbres » sous le titre d'*Isoline,* soit le titre du premier conte de cette nouvelle refonte. Jean de Palacio, qui dirige la collection « Bibliothèque Décadente », chez Séguier et qui a permis une nouvelle publication du recueil en 1993, confirme que l'édition de 88, qu'il s'agisse de sa construction ou de son titre, est issue du désir de l'auteur[982]. Ainsi, cette refonte des *Contes du rouet* et l'adoption d'un nouveau titre mérite que l'on s'y attarde.

Plus de précision générique dans ce nouvel intitulé, mais l'intertextualité renseigne immédiatement le lecteur puisque le titre *Les Oiseaux bleus* renvoie à un conte qui appartient au domaine populaire, à savoir *L'Oiseau bleu* de Mme D'Aulnoy. Le pluriel ne suffit pas à masquer l'emprunt au conte de fées, et n'en a

[979] Willy, *Mécomptes de fées, in Une Passade,* Paris, Flammarion, 1894.
[980] H. de Régnier, *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894.
[981] On peut supposer que ce titre provient du conte *La Belle au bois rêvant.* En effet, le narrateur nous rapporte un récit qu'il tient d'un vieux rouet magique.
[982] J. de Palacio, *Chronologie des recueils de contes et nouvelles de Catulle Mendès, in* C. Mendès, *Les Oiseaux bleus, op.cit.*, pp. 258-259.

certainement nullement l'intention car, en utilisant ici la fonction de connotation de cet outil du paratexte, Catulle Mendès affiche d'emblée ses intentions, et plonge le lecteur *in medias res* dans le domaine de la perversion d'un texte fondateur, une perversion qui naît de ce pluriel annonciateur d'avatars, de réécritures, voire de réactualisations. Par ailleurs, c'est de manière plus ou moins flagrante que les titres des récits annoncent les violences perpétrées contre le merveilleux traditionnel. L'indice le plus subtil, le plus discret, réside dans des formulations telles que *La Belle du monde*[983], *La bonne trouvaille*[984], *La bonne récompense*[985], dans lesquelles on perçoit une sorte de pastiche du style hyperbolique inhérent aux contes de fées classiques. Puis les avatars annoncés en couverture du recueil se concrétisent dans des titres qui annoncent l'une des agressions perpétrées contre le merveilleux des contes de fées, à savoir l'amalgame avec le merveilleux chrétien : *Le Chemin du paradis*[986], *L'Ange boiteux*[987], *Martine et son ange*[988]. Ailleurs, la volonté de réécriture se fait évidente, dans un titre comme *La Belle au bois rêvant*[989], tout en amorçant l'idée que ces réécritures sont bien des réactualisations où l'imaginaire collectif est « traduit » dans un imaginaire décadent, le rêve et l'irréel étant au cœur des préoccupations modernes. *Isoline-Isolin*[990] achève, en induisant une incertitude sexuelle, d'asseoir cette idée d'actualisation des contes de fées. Enfin, l'ultime titre de ce recueil ne laisse aucun espoir pour le merveilleux, puisque ce dernier conte relate l'histoire de *La dernière fée*[991]. Il est à noter que la tonalité pessimiste se révèle également dans divers titres, comme *Le Vœu maladroit*[992], *Le Mauvais convive*[993], ou encore *Les Mots perdus*[994], où les termes choisis marquent l'impuissance et connotent le négatif.

Ainsi, authentiques « clés interprétatives »[995], les titres donnent de nombreux indices sur le sort réservé aux contes de fées et à leur matière première : le merveilleux. Le paratexte indique la volonté de pervertir les contes traditionnels, tout

---

[983] C. Mendès, *La Belle du monde*, *in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 34.
[984] *La Bonne trouvaille*, *ibid.*, p. 45.
[985] *La Bonne récompense*, *ibid.*, p. 135.
[986] *Le Chemin du paradis*, *ibid.*, p. 96.
[987] *L'Ange boiteux*, *ibid.*, p. 202.
[988] *Martine et son ange*, *ibid.*, p. 236.
[989] *La Belle au bois rêvant*, *ibid.*, p. 52.
[990] *Isoline-Isolin*, *ibid.*, p. 68.
[991] *La dernière fée*, *ibid.*, p.247.
[992] *Le Vœu maladroit*, *ibid.*, p.60.
[993] *Le Mauvais convive*, *ibid.*, p.120.
[994] *Les Mots perdus*, *ibid.*, p.144.
[995] U. Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p.510.

en annonçant l'issue fatale de ces malversations. Mais, toujours en marge du texte, un autre élément est à prendre en compte dans l'étude d'un recueil, à savoir sa construction.

En effet, comme cela a été évoqué, ce recueil constitue une refonte des *Contes du rouet*, ouvrage publié en 1885. Ce dernier contenait vingt-quatre contes contre vingt-sept dans *Les Oiseaux bleus*. Les *Vieilles chansons d'Alsace*, récit réaliste, ont disparu de la nouvelle édition pour laisser place aux récits *Le Soir d'une fleur*, *La Bonne trouvaille*, *Martine et son ange* et *La Belle du monde*. Jean de Palacio salue la décision de Mendès, décision qu'il qualifie de « judicieuse »[996]. Il est vrai que le regroupement de ces vingt-sept récits confère au recueil une unité remarquable et quasi unique parmi les recueils de Mendès, mais aussi parmi les autres recueils de contes de fées parus à cette époque, comme le rappelle Jean de Palacio qui constate une « indiscutable unité de ton qu'on chercherait vainement ailleurs » :

> Avec *Les Oiseaux bleus*, on a sans doute un des meilleurs recueils de contes de fées fin-de-siècle, fondateur de ce qu'il faut bien appeler « merveilleux décadent » ou « merveilleux perverti ».[997]

Si l'on s'approche de la construction de cet ensemble, l'ordre des textes et plus précisément des thèmes exploités dans les récits surprend, puisqu'il semble amener un autre récit, écrit en filigrane derrière chacun des contes, à savoir celui du merveilleux décadent : sa naissance, sa vie...et sa mort. Ainsi, le premier conte s'intitule *Le Soir d'une fleur*[998]. Après un défilé à Paris, une petite fille pauvre ramasse une fleur tombée à terre. Elle est accompagnée de ses parents, deux ivrognes violents et vulgaires. Grâce à cette fleur et aux rêves qu'elle lui inspire, l'enfant va s'évader un instant de cette réalité triviale.[999] L'opposition entre la beauté et la laideur correspond à l'opposition entre le rêve et la réalité :

---

[996] J. de Palacio, *Chronologie des recueils de contes et de nouvelles de Catulle Mendès, op. cit.*, p.259.
[997] J. de Palacio, *Préface* aux *Oiseaux bleus* de C. Mendès, *op.cit.*, pp.8-9.
[998] C. Mendès, *Le Soir d'une fleur, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p.25.
[999] Cette histoire fait référence à *La petite marchande d'allumettes*, d'Andersen, conte qui lui aussi célébrait l'intensité du bonheur procuré par l'illusion.

Bientôt, elle rentrerait dans quelque bouge puant, obscur (...) mais qu'importe, elle aurait eu, la petite misérable, l'illusion, un instant, d'être heureuse comme tant de magnifiques dames.[1000]

Le Soir d'une fleur semble, à priori, différer des autres contes car il est réaliste, pour ne pas dire naturaliste dans ses descriptions de la pauvreté. En fait, il démontre l'importance de l'illusion et de la perception, ou des perceptions, de la réalité telle une sorte d'avant-propos « poétique », de justification anticipée, d'affirmation de la nécessité de faire renaître le merveilleux. Un merveilleux qui flirte, en outre, avec l'idéalisme. Ainsi, la force de cette fleur sacralisée par l'imagination, luttant contre la boue et la pauvreté, c'est la force du symbolisme s'élevant contre le naturalisme. Le message est clair : l'imagination est indispensable pour embellir et supporter la vie, car sans elle le monde ne serait, et surtout ne resterait, que boue, violence et trivialité. C. Mendès ouvre donc son recueil avec un petit conte, qui, sous prétexte de reprendre des motifs banals, justifie admirablement l'œuvre et l'introduit avec subtilité.

Les contes qui suivent illustrent les diverses perversions du merveilleux, qu'il s'agisse des critiques quant au style du merveilleux classique, des assauts du réel, ou encore de l'agonie des fées. Ils décrivent en fait les différents chemins empruntés par le merveilleux perverti, autrement dit son évolution.

Enfin, le recueil s'achève sur la mort des fées, ce qui clôt parfaitement cet ensemble en dévoilant la volonté de réécrire, de ranimer le merveilleux tout en sachant que cette entreprise n'aboutira pas et qu'elle contient en elle les germes de son autodestruction. Le dernier conte, paroxysme du pessimisme contenu dans le recueil, s'intitule *La dernière fée*[1001]. On y voit le retour de la fée Oriane dans la forêt de Brocéliande, après un long voyage. Le narrateur insiste beaucoup sur sa taille, qui n'a d'égal, semble-t-il, que la place que lui laisse la modernité, ainsi est-elle minuscule et donc fragile, vulnérable. Elle découvre avec horreur une « vaste plaine, avec des bâtisses éparses, sous un ciel sali de noires fumées. »[1002] Unique rescapée du peuple des fées et autres personnages merveilleux, elle demande à une jeune fille de pouvoir se loger dans une des fossettes de son sourire en échange de quoi, elle fera venir à elle un beau jeune homme qui l'aimera. L'accord conclu, elle se loge dans la fossette et fait venir le jeune homme « plus beau que le jour », mais juste

[1000] C. Mendès, *Le Soir d'une fleur, ibid.*, p.33.
[1001] C. Mendès, *La Dernière Fée, ibid.*, p.247.
[1002] *Ibid.*, p.248.

derrière lui passe un « fort laid personnage, vieillissant, l'œil chassieux, la lèvre fanée », mais portant avec lui un million de pierreries. La jeune femme avide se précipite sur lui et l'embrasse. Dans cette étreinte vénale « Oriane mourut étouffée dans la fossette du sourire ». Fin tragique, on en conviendra, qui dénonce, en outre, l'avidité et la cruauté de la femme. Le merveilleux est donc voué à disparaître, le conteur en est persuadé, et c'est cette lucidité qu'il faut entrevoir dans le récit de ce dernier conte.

Ainsi, il semble bien que l'auteur ait eu une réelle volonté de publier un recueil qui dépasserait le concept d'un regroupement de textes parus auparavant dans des périodiques, pour former un ensemble homogène, un tout clos sur lui-même, dont l'ordre interne est important et dont chaque élément est signifiant. Chaque récit serait alors un chapitre de ce recueil qui représenterait en fait une œuvre narrant les avatars du merveilleux traditionnel, et par là même, la naissance du merveilleux perverti ainsi que sa fin inéluctable.

En définitive, les marges du texte enseignent au lecteur la mort toute proche du conte de fées fin-de-siècle. La construction du recueil de Catulle Mendès en est une illustration éloquente, mais elle reste un cas particulier. En ce qui concerne le reste de la production de contes merveilleux à la fin du XIXème siècle, c'est surtout dans les titres qu'il faut lire l'avenir du genre. Par ailleurs, il est un conte, où Hans C. Andersen rapporte les aventures de Kay, un jeune garçon retenu prisonnier par *la Reine des Neiges*[1003], et de sa jeune amie Gerda qui vient l'en délivrer, qui pourrait symboliser l'utilisation des titres par les conteurs décadents. En effet, au tout début du récit, il est question d'un miroir confectionné par le diable lui-même, un miroir présentant la particularité de ne refléter que le laid et le vil, et de métamorphoser le beau en monstruosité. Un jour, il advint que ce miroir se brisa en mille éclats, l'un d'eux, transporté par le vent, alla se loger dans l'œil de Kay. Dès lors, le petit garçon devint insensible, et la froideur de son cœur en fit le captif idéal pour la Reine des Neiges. Si Gerda réussit finalement à le libérer, c'est en le faisant pleurer, les larmes évacuant ainsi le morceau de miroir brisé maléfique. Le thème du miroir revient très souvent dans les contes de fées fin-de-siècle, que celui-ci soit intact mais sans reflet,

[1003] H.C. Andersen, *La Reine des Neiges*, *in Contes*, traduction de M. Auchet, Livre de Poche, « Nouvelle Approche », 1987, p. 71.

qu'il soit interdit ou brisé[1004], à l'instar du miroir d'Andersen ; à tel point que Jack Zipes, grand spécialiste du conte de fées, utilise cette métaphore pour représenter le conte de fées au XIXème siècle :

> [Les conteurs] utilisèrent le conte de fées comme un miroir radical pour refléter ce qui leur semblait faux dans le discours dominant sur les manières, les mœurs et les normes de la société de l'époque et commentèrent ce discours au point d'en altérer la spécificité du genre lui-même. Le conte de fées ne fut donc plus ce même miroir flatteur, reflétant les modèles cosmétiques bourgeois en matière de beauté et de vertu, cherchant à s'imposer comme purs et non frelatés. Dès la fin du XIXème siècle, conte de fées et miroir se brisèrent en mille morceaux épars et à bords tranchants.[1005]

Cette image du miroir brisé, de ces milliers d'éclats qui renvoient une image morcelée de l'ensemble de ce qui s'y reflète, pourrait figurer l'ensemble des titres des contes de fées produits à la fin du XIXème siècle en Europe. Chacun représenterait alors une bribe de ce genre et donnerait une vision contrefaite et morcelée de son état, en raison de la nature maléfique du miroir. Ainsi, comme le déclare J. Zipes, « Conte de fées et miroir se brisèrent en mille éclats », chaque fragment de verre devenant un titre, reflétant une parcelle de ce merveilleux perverti et agonisant. En s'intéressant à cet élément du paratexte, il est possible d'entrevoir le destin des récits car les titres donnent une vision fractionnée du merveilleux défaillant et agonisant qui constitue l'essence même du conte de fées fin-de-siècle. Expressions imagées et lapidaires de la mort à venir du conte de fées fin-de-siècle, ils sont en d'autres termes, empruntés à E.M. Cioran parlant des aphorismes, des « axiomes du crépuscule ».

Ainsi, préméditant la mort du genre auquel ils s'adonnaient, les auteurs ont pris soin de laisser des indices aux abords de ce qui sera le lieu du crime, le paratexte programmant l'évanescence du conte de fées fin-de-siècle, mais aussi dans le texte lui-même.

[1004] Voir par exemple *Le Miroir, in Les Oiseaux bleus* de C. Mendès, *op.cit.*, p. 77 ; *La Princesse aux miroirs, in Princesses d'ivoire et d'ivresse,* de J. Lorrain, *op.cit.*, p. 73.
[1005] J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion, op.cit.*, p. 128.

II- Un texte sapé de l'intérieur par une écriture de perversion.

Comme on l'a vu précédemment, le merveilleux traditionnel est bouleversé et réactualisé pour répondre aux attentes de la génération décadente. Dans les récits, ces bouleversements se manifestent sous des formes diverses qui aboutissent presque infailliblement au discrédit du merveilleux qui règne chez Perrault, et à la création d'un nouveau merveilleux qui doit sa naissance principalement à la Fée perversion. En outre, cette dernière s'insinue partout dans les textes en participant à ce travail de « révulsion de la norme »[1006] du merveilleux, et en rédigeant en filigrane l'avis mortuaire de ses consœurs ainsi que du cadre dans lequel elles évoluent. Pour l'apercevoir, il faut ouvrir l'œil car, experte dans l'art de la métamorphose, elle s'amuse à prendre tour à tour la forme de l'amalgame et de l'ironie.

II.1. L'amalgame.

En 1884, les éditions Charpentier publient dans la collection « Poèmes Inédits », une œuvre intitulée *Riquet à la Houppe, comédie féerique.*[1007] D'emblée une question se pose : s'agit-il d'un long poème, d'une pièce de théâtre ou d'une réécriture du célèbre conte de Perrault ? L'indication générique placée en annexe au titre et censée renseigner le lecteur en remplissant une fonction descriptive[1008], le laisse ici dubitatif. En fait, il se trouve tout simplement face à une des nombreuses manifestations de l'hybridité qui régit la littérature produite en ce siècle finissant, où chaque genre voit ses frontières se brouiller pour se fondre, finalement, avec celles d'autres genres, voisins ou non, occasionnant des mélanges parfois surprenants,

[1006] Expression empruntée à Joséphin Péladan, *Comment on devient fée*, *op.cit.*, p. 181.
[1007] T. de Banville, *Riquet à la Houppe, comédie féerique, op.cit.*
[1008] Consulter à ce sujet *Seuils* de G. Genette, *op.cit.*, pp. 88-89.

comme l'on peut s'en rendre compte en lisant cet entretien entre Guy Ducrey et Jean de Palacio :

G. Ducrey - *Une des caractéristiques majeures de la fin du XIXème siècle est d'avoir fait éclater les genres traditionnels de l'*écrit *: la poésie fait son entrée dans les journaux, où elle côtoie la chronique et la nouvelle ; tel roman ne se constitue qu'en feuilleton, dans une revue de quatre sous ; et il y interrompt d'ailleurs souvent son cours linéaire pour faire place à un poème, ou même, l'espace d'un ou deux chapitres, à une forme dramatique. C'est, dès lors, la notion même du* littéraire *qui vient à vaciller. Ce phénomène constitue-t-il à votre avis une des clés principales pour définir une « poétique de Décadence » ? Plus généralement, pensez-vous qu'il soit possible d'établir des cohérences d'ordre spécifiquement* poétique, *et non pas seulement d'ordre historique et thématique, entre les textes que vous étudiez ? Le relatif oubli dans lequel sont tombées les œuvres de la Décadence s'expliquerait alors par des raisons formelles ?*

J. de Palacio – Toute poétique classique se définit d'abord par la séparation des genres. A l'opposé, une poétique de décadence substitue la confusion à la clarté, brise les cloisons étanches, compromet les frontières. Non seulement celles du tragique et du comique, mais, de façon plus fondamentale, celles du roman et du théâtre, de la prose et du vers, du texte et de l'image, de la parole et du silence, de l'Un et du multiple. (...) L'hybridité devient la règle.[1009]

Le conte n'échappe pas à cette règle « fin-de-siècle », et l'amalgame générique qui en ressort est remarquable et protéiforme.

II.1.1. L'amalgame entre le conte et le roman, ...

Une des premières frontières que le conteur va franchir est celle qui sépare le conte, forme brève, du roman. Contes et romans étant des genres narratifs, le critère qui les sépare le plus nettement est l'idée de longueur, et il faut rappeler que la pratique du conte par les auteurs fin-de-siècle a été motivée, en partie, par le rejet du roman auquel on reprochait son « stupide délaiement ». Les déclarations reprochant au roman sa longueur sont, en effet, légion, au même titre que celles louant les charmes de l'absence de longueur. Pourtant, certains contes ne semblent pas viser la

[1009] J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 16.

densité et la brièveté, c'est le cas principalement de récits issus des domaines germanique et britannique. Ainsi en est-il, par exemple, de *La Femme sans ombre* de Hugo von Hofmannsthal, qui allie la longueur du récit à sa complexité ; ou encore des textes de Hoffmann, que ce soit son *Conte véridique*, *La Princesse Brambilla* ou *Le Pot d'or*, qui s'étendent tous trois sur de nombreux chapitres. Les aventures d'Alice, de Lewis Carroll, qu'elles soient rapportées dans *Alice au pays des merveilles*, ou dans *De l'Autre côté du miroir*, n'ont rien à envier au roman en matière de longueur, bien qu'elles soient revendiquées comme des contes de fées[1010].

Outre cette particularité liée à l'étendue de l'œuvre, l'ensemble de ces textes s'attarde à l'étude de caractères, ou à l'analyse des sentiments, ce qui les rapproche un peu plus du roman, et les éloigne du conte de fées qui ne s'encombre traditionnellement pas de personnalités complexes, comme le précise Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées* :

> Les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis. (...) une intrigue plus élaborée compliquerait les choses. Le conte de fées simplifie toutes les situations. (...) Tous les personnages correspondent à un type ; ils n'ont rien d'unique. [1011]

Le texte de H. von Hofmannsthal s'éloigne considérablement de ce précepte. En effet, il traite bien d'un problème existentiel, à savoir la fécondité, symbolisée par l'ombre, mais d'une manière compliquée. Il confronte la fécondité que désire l'impératrice, personnage féerique, qui lui permettrait de délivrer son époux mortel d'un sort maléfique, à celle rejetée par une teinturière se moquant des désirs de paternité de son mari. Jean-Yves Masson, qui a traduit et présenté ce conte, insiste

---

[1010] Une revendication explicite dans la deuxième et la dernière strophe du poème liminaire au conte *De l'Autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, de L. Carroll, *op.cit.*, pp. 255-256 :

« Hélas ! je ne vois plus ton radieux visage,
Je n'entends plus l'éclat de ton rire argentin ;
Nulle image de moi ne devant demeurer
Dans les jeunes pensées de ta vie de demain,
Il suffit qu'à présent tu veuilles accepter
D'écouter ce conte de fées.
(...)
Encore que sans doute l'ombre d'un regret
Pour les merveilleux jours d'un été qui n'est plus
Et pour un paradis de splendeurs disparues
Traverse quelquefois notre rêve secret,
Cette ombre cependant ne viendra pas troubler
Le très simple agrément de ce conte de fées. »

[1011] B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, p. 23.

sur le sens religieux, et plus précisément chrétien du récit, qui défend l'idée que refuser d'avoir des enfants revient à « *tuer* ceux que l'on était fait pour avoir » ; ces derniers mettent en lumière la personnalité de leurs parents, ou de ceux qui leur étaient destinés, et participent au jugement et au châtiment de ceux qui les refusent. Ainsi, « [les enfants] représentent avant tout une vérité *intérieure* aux personnages, et leur responsabilité envers tout ce qui, en eux, les dépasse et peut les délivrer de la stérilité du cœur »[1012]. *La Femme sans ombre* est un récit complexe qui met en scène des caractères profonds qui oscillent entre l'égoïsme, la culpabilité et la peur du jugement et du châtiment.

Ainsi, ces auteurs ne semblent pas chercher dans la pratique du conte de fées à satisfaire une quelconque esthétique du bref, et ils le font naviguer sur les eaux plus étendues du roman.[1013]

II.1.2. ... entre le conte et le théâtre,

Ailleurs, le conte de fées cherchera à s'unir au genre dramatique. Par exemple, dans le recueil *Les Petites fées en l'air,*[1014] de Catulle Mendès, le conteur renonce parfois au récit pour rapporter son histoire sous la forme unique d'un dialogue. Ainsi, dans le conte *La Petite Fille qui ne savait rien et le jardin qui sait tout,*[1015] un long dialogue se déroule entre Berthile, une jeune fille qui s'interroge sur l'utilité des charmes dont elle se sait nouvellement pourvue, un jeune homme métamorphosé en scarabée pour mieux la séduire, à l'image de Jupiter et de ses nombreuses métamorphoses, et les fleurs de son jardin. Le bleuet lui conseille d'utiliser ses beaux yeux bleus pour admirer un fier et beau jeune homme, la rose lui assure que ses lèvres sont destinées à embrasser ce même homme dont le cou sera

[1012] J.Y. Masson, préface à *La Femme sans ombre, op.cit.*, p. 182.
[1013] Ces auteurs font exception à la règle exposée dans la première partie de cette étude, chapitre II « Le récit bref, un récit couleur du temps ». Toutefois, ils donnent à leurs textes caractérisés par leur longueur le titre de conte, ce qui rejoint l'idée que le roman est un genre rejeté par les écrivains, y compris par ceux qui s'adonnent encore à l'écriture de longs récits. Ceux-là, en outre auront été séduits par le genre du conte de fées de par son caractère subversif. Voir *supra,* première partie, chapitre III « Le conte de fées, un genre subverti et subversif ».
[1014] C. Mendès, *Les Petites fées en l'air, op.cit.*
[1015] *La Fillette qui ne savait rien et le jardin qui sait tout, ibid.*, p. 177.

enlacé par les bras de la jeune fille, selon les recommandations de la liane. Quant à ce que préconise le lys d'or, le lecteur n'en saura rien, mais il ne manque pas d'étonner Berthile. Finalement, au terme de ces enseignements, le scarabée qui l'avait menée dans le jardin se transforme en « fier et beau jeune homme » qui ne demande qu'à lui permettre « d'user des leçons que lui donna le Jardin qui sait tout ». Ce texte n'est entrecoupé que de trois courts passages narratifs, qui font figure de didascalies, en apportant principalement des informations sur le décor de la scène :

Elle pousse la grille d'or, -la grille était d'or, certainement, et pourquoi eût-elle été d'un métal moins précieux ?- entre dans la grande allée, où toutes les fleurs, s'inclinant comme devant une petite reine, lui font une double haie de couleurs, de parfums et de papillons ensoleillés.[1016]

De même, l'*incipit* d'*Isoline-Isolin*,[1017], où l'on assiste à la rencontre des deux fées Urgèle et Urgande, pourrait tout aussi bien être joué. En effet, le conte s'ouvre sur un paragraphe aux allures de prologue qui nous renseigne sur la situation, le lieu et les personnages. Puis, il laisse place à un dialogue qui ne prendra fin qu'au terme du chapitre, sur un commentaire du narrateur qui pourrait, quant à lui, faire office d'indication scénique, mettant en scène une sortie pour le moins théâtrale :

Urgande (...) s'enfonça dans la terre avec un ricanement qui fit peur à tous les oiseaux de la forêt. Urgèle continua son chemin, la tête basse. [1018]

Par ailleurs, outre l'utilisation du discours direct, la dimension dramatique du passage se situe au sein même du dialogue, et le public est suspendu, non plus aux lèvres du conteur comme c'était le cas lorsque le conte relevait encore d'une tradition orale, mais de ses personnages, en l'occurrence la fée Urgande. La situation est la suivante : vexée de ne pas avoir été conviée au baptême de la princesse, Urgande projette de diriger sa vengeance contre l'enfant. La bonne fée Urgèle tente de l'en dissuader, mais en vain :

- Elle sera donc belle comme le jour, puisqu' aucune fée ne saurait empêcher ce qu'une autre fée a résolu ; elle aura la voix douce comme celle des fauvettes et la lèvre épanouie comme les roses, elle épousera le plus beau et le plus amoureux des princes ; seulement...

[1016] *Ibid.*, p. 183.
[1017] C. Mendès, *Isoline-Isolin*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 68.
[1018] *Ibid.*, p. 71.

- Seulement ? répéta Urgèle pleine d'inquiétude.

- Seulement, dès qu'elle sera mariée, le soir même de ses noces, elle cessera d'être fille pour devenir garçon ![1019]

La tension du passage est renforcée par ce jeu anaphorique sur l'adverbe « seulement », terme identique répété par trois fois, qui doit pourtant être lu avec l'intonation adéquate pour faire sens. Quand au sort jeté par la fée, il sonne comme une sentence !

Toujours dans ce recueil de Catulle Mendès, le théâtre est présent au travers d'un personnage qui appartient résolument au monde dramatique, il s'agit de Puck, l'elfe malicieux au service d'Obéron, le roi des elfes dans *le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, qui apparaît dans deux contes. On se rappelle la façon dont il se présente lui-même à une fée, insistant sur sa nature espiègle :

La Fée.- Ou je me trompe bien sur votre forme et vos façons, ou vous êtes cet esprit malicieux et coquin qu'on nomme Robin Bonenfant. N'êtes-vous pas celui qui effraye les filles du village, écrème le lait, tantôt dérange le moulin, et fait que la ménagère s'essouffle vainement à la baratte, tantôt empêche la boisson de fermenter, et égare la nuit les voyageurs, en riant de leur peine ? Ceux qui vous appellent Hobgoblin, charmant Puck, vous faites leur ouvrage, et vous leur portez bonheur. N'êtes-vous pas celui-là ?

Puck.- Tu dis vrai ; Je suis ce joyeux rôdeur de nuit. J'amuse Obéron, et je le fais sourire quand je trompe un cheval gras et nourri de fèves, en hennissant comme une pouliche coquette. Parfois je me tapis dans la tasse d'une commère sous la forme exacte d'une pomme cuite ; et, lorsqu'elle boit, je me heurte contre ses lèvres, et je répands la bière sur son fanon flétri. La matrone la plus sage, contant le conte le plus grave, me prend parfois pour un escabeau à trois pieds ; alors le glisse sous son derrière ; elle tombe, assise, comme un tailleur, et prise d'une quinte de toux ; et alors toute l'assemblée de se tenir les côtes et de rire, et de pouffer de joie, et d'éternuer, et de jurer que jamais on n'a passé de plus gais moments[1020].

Ce trait de caractère est présent dans les deux occurrences du personnage de Shakespeare. Dans le premier conte le mettant en scène, on apprend son nouveau métier : il est désormais *Le Ramasseur de bonnets* [1021]. Il explique ses fonctions au narrateur et se permet au passage quelques commentaires légers :

[1019] *Ibid.*, p. 70.
[1020] W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été, in Œuvres complètes, op.cit.*, Tome I, acte II, scène 2.
[1021] C. Mendès, *Le Ramasseur de bonnets, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 167.

O joie ! ô orgueil ! ô infini de l'amour ! Combien de cœurs échangés ! combien d'âmes qui se mêlent ! combien de bouches sur des bouches ! Ah ! que les Dieux sont bons ![1022]

Ou encore :

Le charmant, ce n'est pas de ramasser un bonnet après qu'il a fait sa culbute d'oiseau blessé, c'est d'en dénouer les brides.[1023]

En outre, on apprend que tant de bonnets sont jetés par dessus les moulins, en d'autres termes, que tant de jeunes filles innocentes, et autres femmes mariées font choir « leur pudeur et leur innocence »,[1024] que notre ramasseur de bonnets se voit contraint de les répandre en petits morceaux d'étoffe dans la nature, « et c'est, conclut Puck, des bonnets jetés par-dessus les moulins, - blancheurs éparses et fourmillantes, - qu'est faite la Voie lactée ! »[1025]

La deuxième apparition de ce personnage dans le recueil de C. Mendès insiste sur ses ruses. Il s'agit des *Traîtrises de Puck*[1026]. On y découvre Yolaine, une jeune fille éprise d'un chevalier blanc. Elle lui fait part de ses sentiments qui ne sont malheureusement pas partagés, et le voit s'en aller pour combattre le neveu de l'empereur de Golconde et ainsi gagner l'amour de la fille d'un noble. Surgit alors d'un buisson l'elfe Puck qui l'assure de son aide et lui fait un don : elle marchera si vite, qu'elle rejoindra bien vite son cavalier. Hélas, elle eut beau marcher tout le jour et tout le soir, elle arriva trop tard, le chevalier était mort, le neveu de l'empereur avait été plus fort que lui. Désespérée, Yolaine voulut mourir, et c'est à ce moment là que Puck sortit d'un nouveau buisson en lui proposant une herbe qui lui permettrait de rejoindre son amant. Hélas, encore une fois Puck abusa la pauvre jeune fille, car en même temps qu'elle montait vers le ciel, elle vit l'âme du cavalier blanc descendre dans les ténèbres, s'éloignant d'elle à jamais. Ici, les ruses de l'elfe se colorent de méchanceté. Ce qu'il faut noter dans la rédaction de ce conte, c'est l'utilisation importante du dialogue qui supplante celle de la narration et qui accentue l'amalgame entre le conte de fées et la comédie féerique ; en outre, les entrées en

---

[1022] *Ibid.*, p. 173.
[1023] *Ibid.*, p. 169.
[1024] *Ibid.*, p. 169.
[1025] *Ibid.*, p. 175.
[1026] *Les Traîtrises de Puck*, *ibid.*, p. 210.

scène de Puck sont identiques et très théâtrales puisque, d'une part, elles correspondent à de nouveaux chapitres, comme au théâtre où les scènes se définissent par l'entrée ou la sortie d'un personnage et, d'autre part, il surgit par deux fois d'un buisson, ce qui offre une mise en scène plus commode qu'une apparition du néant, et chaque fois vêtu différemment, induisant la notion de costume et de travestissement, une première fois « habillé de deux feuilles de trèfle jointes ensemble par des fils de la vierge »[1027], et une seconde fois où « il portait un habit de deuil fait avec deux moitiés d'une tulipe noire »[1028].

Par ailleurs, l'amalgame contenu en germe dans ce récit est à son comble lorsque les contes de fées s'épanouissent sur scène. C'est le cas, par exemple, de *Barbe-Bleuette*, de R. de Najac, qui est une pantomime en un acte, de *Riquet à la Houppe* de Th. de Banville, du *Roi Carotte*, féerie en quatre actes de Victorien Sardou représentée pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté en 1872, du *Mariage de Venuska*, de Lemercier de Neuville, ou encore de *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck.[1029]

Enfin, *La Figurante*[1030], de Théodore de Banville, est tout à fait édifiante dans ce chapitre sur l'amalgame générique. En effet, il s'agit d'un conte de fées dont l'histoire se déroule dans un théâtre, au cours d'une représentation d'une comédie féerique et dont l'une des figurantes est une véritable fée ! Cette dernière trouve sur scène la possibilité de se montrer telle qu'elle est réellement sans choquer personne. Cependant, le directeur du théâtre la renvoie lorsqu'il prend connaissance de ses origines, malgré la détresse de la fée :

- Eh bien ! oui, dit tristement la figurante, je suis une vraie fée, la fée Tyro, petite-fille de la grande Vigèle ! Je fais partie de ces créatures bienfaisantes qui procurent aux hommes le repos, les beaux songes, les douces espérances, les pensées brillantes, et qui n'entrent dans vos demeures que pour vous préparer des surprises agréables. Nous dansons en cœur sous les vieux arbres des forêts, nous voltigeons sur les eaux argentées au clair de la lune, et nous buvons, comme des abeilles, dans la coupe des fleurs. Mais, hélas ! comme tous les êtres, même subtilisés, doivent se conformer à l'idéal

[1027] *Ibid.*, p. 212.
[1028] *Ibid.*, p. 215.
[1029] Au sujet des comédies féeriques voir *supra*, première partie, chapitre I, II.2. « Les fées sur scène ».
[1030] Th. de Banville, *La Figurante*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1463.

du temps où ils vivent, et ne le contrarier en aucune manière, nous sommes forcées de rester invisibles, ou de paraître seulement habillées en paysannes en ou dames ; et personne ne nous voit, comme l'aimerait notre coquetterie, vêtues de nos tuniques étincelantes, couronnées de célestes fleurs, et tenant à la main nos baguettes de diamants ! Ici, sans gêner personne, j'avais la joie de reprendre ma forme réelle, de planer en robe couleur de lune, et j'enivrais mes yeux, de ce qui est l'image, grossière il est vrai, mais enfin l'image des jeux de Titiana et de Morgane. Et quel mal vous faisais-je, heureuse à ma façon, ne vous dérangeant en rien, tenant si peu de place, et, par ma seule présence donnant à vos gazes dorées et à vos cartonnages l'inéluctable vérité féerique ![1031]

Le conte de fées représente la comédie féerique, qui elle-même est le cœur d'une intrigue mettant en scène le merveilleux. Banville opère ici une sorte de mise en abîme du féerique tout à fait remarquable, contribuant ainsi à l'amalgame et au brouillage des contours du conte de fées fin-de-siècle.

II.1.3. ... entre le conte et la poésie,

Une autre contamination générique intervient dans ces contes de fées issus de la fin du XIXème siècle, où il s'agit de mêler le conte à la poésie. Pour cela, les conteurs ont souvent fait à leurs personnages le don d'être des gens de lettres.

Tout d'abord, force est de constater que les princes charmants désertent les contes pour laisser la place aux poètes. Ainsi en est-il, chez Hoffmann, d'Amandus de Nebelstern, qui vient au secours de la belle Annette promise à un vil gnome sorti de terre et qui y retournera malgré lui, pour échapper au « puissant poème conjurateur »[1032] du jeune homme. Chez Lorrain, le poète apparaît souvent au travers de réminiscences du mythe d'Orphée, pour glorifier le pouvoir des vers sur les êtres et sur les choses. De même, Mendès introduit le poète dans ses contes de fées, en lieu et place du prince charmant d'antan. Ainsi, dans le *Mauvais convive*, le fils du roi ne va délivrer aucune princesse, mais passe son temps à des occupations artistiques, rêvant d'aller souper chez les fées. Finalement, son vœu s'exaucera mais il lui sera

[1031] *Ibid.*, pp. 1465-1466.
[1032] E.T.A Hoffmann, *Conte véridique, op.cit.*, p. 81.

fatal car, comme le rappelle le conteur, « c'est qu'il était un de ces pauvres êtres, - tels sont les poètes ici-bas,- trop purs et pas assez, trop divins pour partager les festins des hommes, trop humains pour souper chez les fées ».[1033] Ainsi le prince charmant devient-il poète dans les contes de fées fin-de-siècle, il fallait donc s'attendre à ce que la fée devienne muse.[1034]

En effet, Jean de Palacio, dans son étude sur *Les Perversions du merveilleux*, consacre un chapitre à *la Fée, femme de lettres*, qu'il introduit en ces termes :

> La décadence, friande d'amalgames provocants et d'unions contre-nature, a trouvé là l'occasion d'une nouvelle confusion : celle de la Fée et de la Muse ; impliquant le contact du plus noble et du plus décrié des genres littéraires : le poème épique et le conte bleu.[1035]

D'une part, constate-t-il, la fée envahit la poésie lyrique. « Edmond Haraucourt (« Temps des fées »), Gabriel Vicaire (« La fée »), Jane de La Vaudère (« Les Fées »), Gustave Kahn (« Domaine de fée »), et bien d'autres encore, illustrent cette veine. Certains, comme Jean Lorrain (*La Forêt bleue*, 1883), Jean Rameau (*Féeries*, 1897) ou Tristan Klingsor (*Poèmes de bohème*, 1913), s'en étaient fait une véritable spécialité. »[1036] D'autre part, la poésie s'intéressant à la fée, il semblait logique que la fée se penche sur la poésie. Ainsi la Fée Eryx imaginée par Théodore de Banville, pousse la coquetterie jusqu'à n'apparaître qu'en réponse à « quelques vers très bien rimés »[1037], la poésie remplaçant les incantations. Il va sans dire que le seul juge de la qualité des vers est Eryx. De même, dans les *Trois semeurs*[1038], une fée apparaît à trois jeunes frères et leur présente un sillon féerique qui rend au centuple ce que l'on y murmure. Le premier frère, nommé Honorat et rêvant de renommée, y sème ses souhaits de batailles gagnées, de peuples agenouillés devant lui, de chevaliers criant sa gloire. Soudain, des cavaliers au galop viennent l'emporter vers de belles demeures en s'écriant « C'est lui ! ». Le second

---

[1033] C. Mendès, *Le Mauvais convive*, *in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, pp. 125-126.
[1034] C'est en quelque sorte le retournement de la démarche première des conteurs de la fin du XIXème siècle. Nous avons vu en première partie que les écrivains souhaitaient abandonner leurs muses pour s'élancer vers les fées. C'est certainement déçus par elles, et nostalgiques des premières, qu'ils commettent cet amalgame.
[1035] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 71.
[1036] *Ibid.*, p. 73.
[1037] T. de Banville, *Contes féeriques, op.cit.*, p. 61.
[1038] C. Mendès, *Les Trois Semeurs, in Les Oiseaux bleus, op. cit.*, p. 176.

frère, Chrysor, rêve de faire fortune, il le confie au sillon qui lui rend bien vite des monceaux de richesses. Le plus jeune frère, répondant au nom d'Aloys, quant à lui, ne rêve de rien en particulier, ou plutôt, il rêve en permanence, charmé par le chant du rossignol, captivé par le « mariage de myrtils dans un volubilis »[1039], occupé à faire des vers qu'il se plait à chanter. La fée lui conseille alors de chanter ses vers au sillon. Une fois la seconde strophe entamée, une jeune fille magnifique apparaît, l'enlaçant et le félicitant pour ses dons de poète. Plus tard, on apprend que Honorat était devenu roi, mais qu'il dut finir sa vie dans un cloître, renversé par un autre jeune homme assoiffé tout comme lui de victoires, Chrysor, appelé Chrysor-le-Riche, quant à lui, ne sut cacher sa fortune et se fit voler, il acheva ses jours en demandant l'aumône. Aloys, enfin, connut pour toujours la douceur de l'amour car la jeune femme sortie du sillon « lui fut fidèle, toujours, toujours, parce qu'il avait chanté dans le sillon féerique une chanson bien rimée ! »[1040]. A nouveau, le personnage féerique est seul juge de la qualité des vers.

Par ailleurs, dans les contes de la fin du XIXème siècle, la fée devient à la fois critique, comme on vient de le voir, et inspiratrice en matière de poésie, « le conte *Un Début littéraire*, est caractéristique à cet égard. Le titre – balzacien – est évidemment étrange pour un conte de fées. Le poète Eugène de Lédignan a fait la charité à trois vieilles pauvresses qui s'avèrent être trois fées. Non seulement ces trois fées vont favoriser ses débuts littéraires (en envoyant sa copie aux revues à la mode), mais elles vont régler son inspiration : en n'hésitant pas à jeter au feu un poème estimé mauvais, et en faisant affiner au poète sa pratique du poème à forme fixe, dont on sait la renaissance à la fin du XIXème siècle. La Fée Hama demande une ballade, la Fée Sesmé demande un rondo et la Fée Tio un triolet, parfaitement conscientes de la virtuosité technique inhérente à ces genres consacrés : Tio veut un triolet bâti sur les syllabes de son nom, Sesmé insiste sur le « *refrain trois fois ramené avec art* », Hama réclame « *une Ballade à la vieille mode française où les sonorités de rimes* [soient] *répétées exactement d'un couplet à l'autre et aussi dans le suprême Envoi* »[1041]. Ces fées qui ont lu Villlon et Charles d'Orléans, et sans doute

[1039] *Ibid.*, p. 183.
[1040] *Ibid.*, p. 184.
[1041] T. de Banville, *Un Début littéraire, in Contes féeriques, op.cit.*, p. 451.

aussi le *Petit Traité de Poésie Française* de Banville lui-même (1872), sont assurément d'un genre nouveau. »[1042]

Cependant, si la fée est désormais à la fois inspiratrice et garante de la qualité des poèmes, elle peut aussi nuire à leur confection. Ainsi en est-il de la fée imaginée par Mendès dans les *Mots perdus*[1043]. On y découvre une très cruelle fée qui décide de se venger des habitants de tout un pays. Le conteur ne dit mot sur les motifs de son mécontentement, mais il énonce les diverses idées de la fée pour répandre le malheur sur les gens qui, semble-t-il, l'avaient blessée. On apprend alors qu'elle pense mettre le feu au palais et aux chaumines, ou à flétrir tous les lilas ou les roses, à rendre laides et vieilles les jeunes filles, à déchaîner des tarasques vomissant des fumées et des flammes, à ordonner au soleil de ne plus passer au-dessus de ce pays et à commander aux orages de déraciner les arbres et de renverser les édifices. Non satisfaite de ces visions pour le moins apocalyptiques, elle trouve finalement une idée bien pire, dont la seule pensée la ravit : elle ôte de la mémoire des hommes et des femmes ces trois mots: « je vous aime ». S'ensuit alors par tout le pays une grande mélancolie qui n'épargne aucun cœur, et qui fait bientôt place aux querelles. Mais la fée ne savoure pas sa vengeance bien longtemps, car elle rencontre un poète dont elle tombe amoureuse. Ce dernier est inconsolable car il n'arrive à achever sa dernière composition, commencée la veille du jour où la fée a jeté son sort. Souffrant du chagrin de son amant, et souffrant encore plus de l'aimer et de ne pouvoir le lui exprimer, de l'aimer et de ne pas l'entendre lui dire qu'il lui rend son amour, elle finit par prononcer les trois petits mots, qui, par leur disparition avaient glacé le cœur des habitants de tout un pays. En les entendant, le poète est fou de joie car il reconnaît en eux l'ultime partie de son poème, il se hâte de le faire publier, et ainsi, tous les gens retrouvent ces mots perdus.

Ce conte, mêlant poésie et conte de fées, se colore également d'une réflexion sur le langage, sur son rôle et sa logique. Ainsi, l'amour ne semble pouvoir exister que parce qu'on le nomme, les mots étant alors garants de la réalité qu'ils désignent; cependant, comme nous l'avons vu précédemment, à la même époque, la confiance que l'on peut accorder aux mots est remise en question, et les failles de ce même langage sont mises en lumière. Lewis Carroll a participé à cette pensée en

[1042] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 74.
[1043] C. Mendès, *Les Mots perdus, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 144.

l'introduisant sous la forme de jeux de langage, dans son conte *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*[1044].

En effet, à plusieurs reprises dans le récit du voyage que fait Alice en traversant le miroir de son salon, les personnages qu'elle rencontre s'interrogent, ou l'amènent à s'interroger sur l'acte de la parole. Ainsi, au chapitre III, l'enfant rencontre un moucheron qui a la faculté de s'exprimer. Celui-ci lui demande le nom des insectes qui vivent dans le pays d'où vient Alice. Elle lui en cite alors quelques-uns, et se voit interrompre par le moucheron qui lui demande si tous ces insectes répondent à leurs noms, ce à quoi Alice lui rétorque qu'elle n'a jamais entendu dire qu'ils faisaient cela. D'emblée, le moucheron s'interroge : « à quoi leur sert d'avoir des noms, s'ils ne répondent pas à ces noms ? »[1045]. Plus loin, la jeune fille arrive à l'orée d'une forêt magique, où les choses n'ont pas de noms. Avant d'y pénétrer, elle se laisse aller à ces quelques divagations :

> Je me demande ce qu'il adviendra de mon nom, à moi, lorsque j'y serai entrée... Je n'aimerais pas du tout le perdre, car l'on serait alors obligé de m'en donner un autre, qui aurait toutes chances d'être laid. Mais, d'un autre côté, ce qui serait drôle, ce serait d'essayer de trouver la créature qui aurait pris mon ancien nom ! Cela ferait penser à ces annonces que mettent dans les journaux les personnes qui perdent leur chien : « répond au nom d'Azor ; portait un collier de cuivre »... Vous voyez-vous appelant tous les objets que vous rencontreriez « Alice », jusqu'à ce que l'un d'eux réponde ! Du reste, s'ils étaient doués de quelque sagesse, ils ne répondraient pas. »[1046]

Tout en raisonnant, elle poursuit sa marche, jusqu'à pénétrer dans la forêt en question, où elle se rend compte que le langage a une fonction toute simple et pourtant très importante, celle de désigner les choses. Mais elle se rend également compte que les noms mettent une réalité parfois fausse sur des êtres ou des choses. Ainsi, rencontre-t-elle un faon avec qui elle se lie d'amitié, jusqu'à ce que tous deux sortent de la forêt et que le faon puisse mettre un nom sur Alice. Celle-ci appartient à la race des hommes et donc est dangereuse pour lui, aussi s'enfuit-il aussitôt !:

[1044] L. Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, *op.cit.*, p. 251. Sur le langage chez Carroll voir G. Deleuze, « Le Schizophrène et le Mot », *in Critique*, n°255-256, 1968 ; *Logique du sens*, Paris, éd. de Minuit, 1969 ; J. Gattégno, « La Logique et les Mots dans l'œuvre de Lewis Carroll, *in Logique sans peine*, Paris, Hermann, 1966 et G. Pitcher, « Wittgenstein, Nonsense and Lewis Carroll », *in Massachusetts Review*, VI, 3, 1965.

[1045] *Ibid.*, p. 283.

[1046] *Ibid.*, p. 286 pour cette citation et la suivante.

« En tout cas, ma foi, c'est bien agréable », dit-elle en cheminant sous les arbres, « après avoir eu si chaud de pénétrer, dans le...dans la...dans la quoi ? » poursuivit-elle, quelque peu surprise de ne pouvoir trouver le mot. « Je veux dire de se trouver sous le... sous la... sous ceci, voyez-vous bien ! » Posant la main sur le tronc de l'arbre : « comment donc cela se nomme-t-il ? Je crois que ça n'a pas de nom... C'est ma foi, bien sûr, que ça n'en a pas ! »

Elle se tint coite, à réfléchir, une minute durant ; puis, tout à coup, elle s'exclama : « Ainsi, ça a bel et bien fini par arriver ! Et maintenant, qui suis-je ? Je veux absolument m'en souvenir si je le puis ! Je suis déterminée à en avoir le cœur net ! » Mais la détermination, en l'occurrence, ne servait pas à grand chose, et tout ce qu'elle put trouver à dire, après s'être bien torturé les méninges, ce fut : « L, je suis sûre et certaine que ça commence par une l ! »

A ce moment précis, un faon vint flâner tout près d'elle : il regardait Alice de ses grands yeux tendres, sans avoir l'air effrayé le moins du monde. « Viens ! Viens ! » lui dit Alice en tendant la main et en essayant de le caresser ; mais il ne fit que reculer un peu, puis s'arrêta pour la regarder derechef.

« Qui êtes-vous ? » finit par demander le Faon. Quelle douce voix il avait !

« Je voudrais bien le savoir ! » pensa la pauvre Alice. Elle répondit, non sans quelque tristesse : « Pour l'instant rien du tout.

-Réfléchissez encore, dit le Faon ; ce que vous venez d'affirmer n'est pas admissible. »

Alice réfléchit, mais sans résultat. « Pourrais-tu, je te prie, me dire qui tu es toi-même ? » demanda-t-elle timidement. « De le savoir, je crois que cela pourrait m'aider un peu.

-Je vous le dirai si vous voulez bien que nous fassions ensemble quelques pas, répondit le Faon. Ici, je ne saurais m'en souvenir. »

Ils cheminèrent donc de conserve à travers la forêt. La fillette entourait affectueusement de ses bras le cou du Faon au doux pelage. Ils arrivèrent ainsi sur un autre terrain découvert, et là, brusquement, le Faon fit un bond qui l'arracha des bras de sa compagne. « Je suis un faon ! » s'écria-t-il d'un ton de voix ravi. « Et, mon Dieu, ajouta-t-il, vous, vous êtes un faon d'homme ! » Une soudaine expression de crainte passa dans ses beaux yeux bruns et, un instant plus tard, il fuyait en bondissant de toute la détente de ses pattes.

Alice, les larmes aux yeux de dépit d'avoir perdu si vite son cher petit compagnon de voyage, le regarda s'enfuir. « Du moins, je sais mon nom, désormais, dit-elle, c'est toujours une consolation. (...) »

Par ailleurs, sa rencontre avec Heumpty Deumpty, la conforte dans cette découverte d'un langage trompeur, puisque ce drôle de personnage emploie des mots qui n'ont aucun sens dans le contexte de son discours, et lorsque Alice le lui fait remarquer, il lui rétorque que « lorsque *moi*, j'emploie un mot (...), il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie...ni plus, ni moins. »[1047]

[1047] *Ibid.*, p. 316.

Enfin, c'est dans les poèmes qui jalonnent le conte que les jeux de langage vont s'épanouir au mieux. Le premier a été découvert par Alice dans un livre qui se trouvait dans ce qui était l'exacte réplique, mais en tout point inversée, de son salon. Il s'agit de « JABBERWOCHEUX » que voici :

Il était reveneure ; les slicteueux toves
Sur l'allouinde gyraient et vriblaient ;
Tout flivoreux vaguaient les borogoves ;
Les verchons fourgus bourniflaient.

« Au Jabberwoc prends bien garde, mon fils !
A sa griffe qui mord, à sa gueule qui happe !
Gare l'oiseau Jeubjeub, et laisse
En paix le frumieux, le fatal Bandersnatch ! »

Le jeune homme, ayant ceint sa vorpaline épée,
Longtemps cherchait le monstre manxiquais,
Puis, arrivé près de l'arbre Tépé,
Pour réfléchir un instant s'arrêtait.

Or, tandis qu'il lourmait de surflèches pensées,
Le Jabberwoc, l'œil flamboyant,
Ruginiflant par le bois touffeté,
Arrivait en barigoulant !

Une, deux ! une, deux ! Fulgurant, d'outre en outre,
Le glaive vorpalin perce et tranche : flac-vlan !
Il terrasse la bête et, brandissant sa tête,
Il s'en retourne, galomphant.

« Tu as tué le Jabberwoc !
Dans mes bras, mon fils rayonnois !
Ô jour frableux ! callouh ! calloc ! »
Le vieux glouffait de joie.

Il était reveneure ; les slictueux toves
Sur l'allouinde gyraient et vriblaient ;
Tout flivoreux vagaueint les borogoves ;

Les verchons fourgus bourniflaient.[1048]

Ce texte ne laisse pas d'interloquer Alice, qui demande plus tard à Heumpty Deumpty de lui expliquer les termes qui lui sont obscurs[1049]. S'ensuit alors une explication de texte des plus imaginatives où le néologisme côtoie le poétique. Ainsi, « slictueux », signifie « souple, actif, onctueux », et le « verchon », est un cochon vert. Après ces explications, le singulier personnage commence à déclamer des vers de son cru, mais il semble s'arrêter en plein milieu du poème. Aussi, Alice lui demande la suite, non sans le vexer, car, il n'y avait pas de suite.[1050] Un dernier poème vient interrompre le récit, il est de Twideuldie. Poème narratif, il laisse place à une sorte de commentaire de texte où Alice et Twideuldie conversent sur les actions des personnages du texte poétique[1051].

Lewis Carroll met donc également en scène des personnages merveilleux qui jouent les rôles de poète et de critique. Cet amalgame entre le conte et le poème lui permet en outre de s'adonner à des jeux de langage et à des réflexions très couleur du temps concernant la fiabilité de ce dernier.

II.1.4. ... entre le conte et la comptine.

Enfin, ce même conte contient un dernier amalgame qui apparaît principalement en Angleterre, il s'agit du mélange entre le conte de fées et la comptine. En effet, lors de son périple, Alice rencontre divers personnages ; dans le

[1048] *Ibid.*, pp. 267-268. Concernant la genèse de ce poème, Jean Gattégno, directeur de la publication des *Œuvres*, de L. Carroll dans la collection « La Pléiade », précise que « La première strophe de ce poème « Jabberwocky » en anglais, avait été composée en 1855, et faisait partie, sous le titre de « Strophe de poésie anglo-saxonne », du recueil intitulé par Carroll *Misch-masch*, mais le jeune Dodgson donnait alors des mots insolites des interprétations parfois différentes de celles que, plus loin dans le récit, donnera Heumpty Deumpty. Les autres strophes, en revanche, ont toutes été composées pour *De l'autre côté du miroir.* » *op.cit.*, pp. 1694-1695.

[1049] *Ibid.*, pp. 317-319. Par ailleurs, concernant la traduction du texte en langue française, Jean Gattégno précise que « Henri Parisot, pour les strophes dont Carroll n'avait pas commenté lui-même les mots par lui forgés, s'est fondé sur l'étymologie apparente de ces derniers, ou s'est simplement fié à son intuition, « compte tenu des exigences du mètre et de l'assonance », comme il l'explique dans son article des *Cahiers de l'Herne*, « Pour franciser les jeux de langage d'Alice » (1971) », *in* L. Carroll, *Œuvres*, *op.cit.*, p. 1695.

[1050] *Ibid.*, pp. 320-322.

[1051] *Ibid.*, pp. 291-295.

nombre se trouvent Twideuldeume et Twideuldie, puis, un peu plus tard, Heumpty Deumpty. Tous trois ont en commun leur appartenance à des comptines de tradition anglaise. Ainsi, lorsque Alice arrive chez Twideuldeume et Twideuldie, elle a peine à s'empêcher de réciter à haute voix les paroles de cette « vieille chanson » :

> Twideuldeume avec Twideuldie
> Tenait à se battre en duel ;
> Twideuldeume, en effet, disait que Twideuldie
> Lui avait abîmé sa nouvelle crécelle.
>
> C'est alors qu'un sinistre et monstrueux corbeau
> Sur eux fondant du haut du ciel,
> Tant effraya nos deux héros,
> Qu'ils durent, sur-le-champ, oublier leur querelle.[1052]

De même, lorsqu'elle se retrouve face à Heumpty Deumpty, elle se récite tout bas la comptine que voici :

> Heumpty Deumpty, tombé du haut d'un mur,
> Heumpty Deumpty s'est cassé la figure.
> Ni les chevaux du Roi, ni les soldats du Roi,
> N'ont pu soulever Heumpty Deumpty pour le remettre droit.[1053]

C'est entre 1841 et 1849 que Henry Cole, sous le pseudonyme de Felix Summerly, réunit des textes populaires et des comptines sous le titre *Recueil familial*, (*Home Treasury*), dans le but de célébrer l'imagination et la fantaisie. Jusque là, la littérature enfantine en Angleterre se voulait moralisatrice et pédagogique, mais avec la publication des traductions des *Contes populaires* des frères Grimm en 1823, et des *Contes* d'Andersen en 1846, l'imagination est réhabilitée[1054]. Carroll continue de célébrer le mensonge en unissant ici la comptine au conte de fées. Rudyard Kipling

---

[1052] *Ibid.*, p. 289.
[1053] *Ibid.*, p. 312.
[1054] cf., J. Gattégno, « Littérature pour enfants », *in Dictionnaire des littératures de langue anglaise*, Albin Michel, 1997, p. 75. Sur l'histoire de la littérature jeunesse en Angleterre, voir également F.J. Harvey Darton, *Children's Book in England, Five Centuries of Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932. Sur l'hisoire de la littérature jeunesse en général, voir P. Hazard, *Les Livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932 et I. Jan, *Essai sur la littérature enfantine*, Paris, Editions ouvrières, 1969.

en fera de même dans *The Potted Princess*[1055] en 1893, puisque le conte est raconté par leur nurse à Punch et Judy, qui relèvent eux-mêmes de la tradition populaire britannique et que l'on pourrait apparenter en France aux marionnettes qui entourent Guignol.

Donc, l'emprunt à d'autres genres littéraires est une des constituantes de l'écriture des conteurs fin-de-siècle. Une écriture qui modifie les contours du conte de fées traditionnel pour aboutir à ce « conte nouveau » dont parle J. de Palacio, genre hybride «qui atteste d'une pratique promise à un bel avenir, celle de l'amalgame. »[1056] En effet, les conteurs malmènent les frontières du genre du conte de fées, en ce qui concerne sa matière, mais également sa forme, à force de quoi le conte se disloque. Ainsi, le conte de fées fin-de-siècle, faute de se dessiner de nouveaux contours, se distingue en ce qu'il n'en a aucun. Il se réalise dans un délitement générique, qui ne laisse présager que son évanescence. En d'autres termes, ce genre, car c'en est un, puisque comme le rappelle J. M. Schaeffer, « aucun texte littéraire ne saurait se situer en dehors de toute norme générique », ce genre donc, se définit en ce qu'il n'a pas cette définition précise et fiable dont peuvent se targuer les œuvres classiques qui se soumettent à un système de règles explicites. [1057] Lui, se définit en ce qu'il n'est pas vraiment un genre précis ; contradiction qui l'inclut d'autant mieux dans une littérature décadente adepte du paradoxe. Ainsi, le conte de fées fin-de-siècle est un mélange de différents genres avec une dominante générique revendiquée, celle du conte de fées. En outre, il présente la particularité d'être éphémère et, surtout, de se savoir éphémère. En effet, le conte de fées fin-de-siècle n'a de raison d'exister que dans une littérature fin-de-siècle.

Mais, un autre élément va venir s'ajouter à l'amalgame, et va contribuer à cette écriture de perversion qui mène le conte sur les voies de sa propre disparition, il s'agit de l'ironie.

[1055] R. Kipling, *The Potted Princess*, *in* J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 307.
[1056] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 42.
[1057] J. M. Schaeffer, « Genres littéraires », *in Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 339. Sur la question du genre, voir également A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982 ; P. Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972 ; J. Reichert, « More than kin and less than kind : the limits of genre criticism », in J.P. Strelka, *Theory of Literary Genre*, Philadelphie, Pennsylvania State University Press, 1978, et T. Todorov, « L'origine des genres », *in Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

II.2. L'ironie.

« L'ironie sous toutes ses formes est fatale au merveilleux »[1058] constate J. de Palacio. En effet, dans son étude sur *L'Ironie littéraire*[1059], Philippe Hamon, expose très clairement que « l'ironie n'est pas le mensonge, c'est même une énonciation qui n'est pas « fictive », mais qui a le sens du réel, et même du « détail » le plus concret dans le réel qu'elle décompose souvent avec la plus grande minutie. »[1060] Ainsi, la pratique de l'ironie au sein même de contes de fées achève d'y fragiliser les frontières qui séparent le réel de l'irréel, la vérité du mensonge, la vie du merveilleux. L'ironie est aussi un assaut du réel, mais cette attaque est des plus fourbes, car elle se dissimule dans une écriture qui, sous couvert de raconter une histoire merveilleuse, démantèle justement le merveilleux. L'acte de conter se fait alors cheval de Troie, et le conte de fées, accueillant la pratique de l'ironie, court à sa perte...[1061] En outre, comme le note Linda Hutcheon, « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose »[1062], aussi cette écriture, symptôme de l'échec du décadent à s'évader totalement de la trivialité de la réalité, bouleverse les données du conte de fées, tout en le ridiculisant. Pour cela, les auteurs fin-de-siècle semblent avoir recours à deux procédés qui répondent à ce que Philippe Hamon appelle « l'écriture oblique », à travers laquelle un message sous-jacent habite le texte. Le premier procédé consiste à inclure dans le récit quelques réflexions que l'on se doit d'imputer directement au narrateur ; le second, quant à lui, revient à attribuer aux personnages eux-mêmes, toute forme d'ironie.

[1058] *Ibid.*, p. 29.
[1059] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieure, 1996.
[1060] *Ibid.*, p. 110.
[1061] Voir *supra*, première partie, chapitre III, I.4. « L'humour fin-de-siècle, mourir de rire, mais mourir vraiment ».
[1062] L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n°46, 1981, p. 142.

II.2.1. Un narrateur indiscret.

Les interventions du conteur dans le conte se multiplient, ce qui est encore une façon de le démanteler.[1063]

C'est ce que constate J. de Palacio à propos des *Belles histoires* [1064] de Pierre Veber, remarque qui pourrait tout autant s'appliquer aux contes de fées fin-de-siècle dans leur ensemble, où les narrateurs se plaisent à commenter, et plus précisément à discréditer, les faits qu'ils relatent. Ainsi, le premier sujet de leurs moqueries n'est autre que le personnage principal de leur conte, et la critique n'est que plus railleuse si le personnage en question a une nature féerique. Catulle Mendès, par exemple se plaît à ridiculiser certains de ses personnages, tel le prince qui se trouve au cœur de l'intrigue du *Mauvais convive*[1065]. Pour ce faire, le conteur utilise la description de manière subversive. Si, dans le conte traditionnel, elle était là pour chanter la beauté sans pareil des princesses et le courage inaltérable des princes, riche et non dépourvue d'humour, elle n'est utilisée ici que pour dénigrer le jeune homme, en exploitant une tonalité franchement moqueuse :

Il montrait la plus grande aversion pour la politique et pour le métier des armes ; lorsqu'il assistait au conseil des ministres, il bâillait pendant les plus beaux discours d'une façon très malséante, (...) si vous ajoutez à cela qu'il était pâle et frêle comme une jeune fille, et, qu'au lieu de revêtir les chevaleresques armures, il s'habillait volontiers de claires étoffes de soie où se mire le jour, vous vous expliquerez que le roi fût fort penaud d'avoir un tel fils.[1066]

Chez Albert Mockel, le même constat s'opère. En effet, dans *L'Histoire du Roi Baladour*, ce dernier est totalement tourné en ridicule. Mais cela n'est pas un cas unique dans le recueil *Contes pour les enfants d'hier*, où les personnages royaux sont souvent décriés. Ce sont des rustres, incapables de réfléchir par eux-mêmes, d'aimer ou d'apprécier l'art. Ainsi, lorsque Baladour se trouve face à un problème, il se réfugie dans cinquante-trois jours de méditation intense :

[1063] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux.*, *op.cit.*, p. 48.
[1064] P. Veber, *Les Belles histoires*, Paris, Stock, 1908.
[1065] C. Mendès, *Le Mauvais convive*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 120.
[1066] *Ibid.*, p. 121.

Ce fut, pour la Hyontargie, un moment de terrible crise. Nul n'osait plus parler au Roi, car il y avait défense formelle d'interrompre sa méditation. On le voyait parcourir lentement les galeries du palais, les bras ballants, la bouche ouverte, ses gros yeux bleus perdus dans une vague songerie.[1067]

Si l'ironie habite ce genre de description, elle peut également s'infiltrer dans le texte sous la forme de la parole du narrateur, placée ente parenthèses. Ainsi, dans *La Belle au bois rêvant,*[1068] le conteur rapporte les paroles du prince, lorsque celui-ci se présente à la princesse à peine éveillée, mais il ne fait pas que les retranscrire fidèlement :

- Qui donc est venu, demanda enfin la filleule des fées, et qu'est-ce donc que l'on me veut ?

Le prince, à genoux, s'écria :

- Celui qui est venu, c'est celui qui vous adore et qui a bravé les plus grands périls (il se vantait un peu) pour vous tirer de l'enchantement dont vous étiez captive.[1069]

Véritable incursion dans le récit, le contenu de ces parenthèses jette sur le prince un discrédit indéniable et confère à tout le discours de ce dernier, ainsi qu'à son personnage, une bien fade saveur.

Pierre Veber s'attaque également directement aux personnages féeriques, avec pour arme une ironie bien aiguisée, racontant par exemple, l'histoire d'un *Enchanteur myope*[1070]. Ce dernier perd dès le titre toute crédibilité aux yeux du lecteur, qui est très vite conforté dans son opinion puisque le magicien se trompe et ressuscite un mannequin au lieu d'un jeune homme, et ce grâce à cette formule obscure : « Ffplmmx Jwgzz Qrlsqdkk »[1071], formule qui une fois traduite tiendrait, assure le conteur, sur plus de douze pages ! Pierre Veber poursuit ses railleries dans *La dernière fée*[1072] qui s'ouvre sur une déclaration qui, d'emblée, compromet radicalement le merveilleux en le comparant à une activité des plus réelles :

[1067] A. Mockel, *L'Histoire du Roi Baladour*, *in Contes pour les enfants d'hier, op.cit,* p. 77.
[1068] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant*, *in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 52.
[1069] *Ibid.*, p. 56.
[1070] P. Veber, *L'Enchanteur myope*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1663.
[1071] *Ibid.*, p. 1663.
[1072] *La dernière fée*, *ibid.*, p. 1671.

C'était irrévocablement la dernière Fée ; toutes les autres avaient disparu, peu à peu ; car il en va des fées comme des maréchaux : on n'en fait plus de nouvelles.[1073]

Le conteur, en comparant le merveilleux à un simple métier d'écurie[1074], le rabaisse jusqu'à la trivialité. Ailleurs, la fée rejoindra tellement ce monde réel et banal qu'elle y participera dans ce qu'il a de plus vulgaire, puisque dans *Les Trois bonnes fées*[1075], il est question d'Abonde, de Myrtile et de Caricine. Toutes trois sont fées, et des plus généreuses. Un jour, un cruel enchanteur les prive de leurs pouvoirs et les contraint à choisir une forme dans laquelle elles pourront être réincarnées. Après maintes réflexions, et bien décidées à poursuivre leurs œuvres de charité, même métamorphosées, Abonde choisit d'être transformée en vin pour faire don de « l'ivresse consolatrice »[1076], Myrtile en cordes de violon, pour la joie de la musique, et enfin Caricine décide de devenir prostituée ! et c'est elle, assure le conteur, « qui fait la meilleure charité »[1077].

Les personnages des contes de fées fin-de-siècle sont donc victimes du rire moderne qui caractérise les auteurs décadents. Par métonymie, on peut conclure qu'à travers eux, c'est le conte de fées dans son ensemble qui est dénigré, d'autant plus qu'il n'est lui-même pas épargné en tant que tel.

En effet, on remarque dans certains contes des digressions du conteur, qui traitent ironiquement du conte de fées traditionnel, et de ses modalités. Ainsi, dans *The Last of the Dragons*, d'Edith Nesbit[1078], une jeune princesse se rebelle contre la tradition, et demande à son père, roi de Cornouailles, comment elle pourrait éviter de se faire enlever par un dragon pour être ensuite sauvée par un prince. Elle préférerait nettement combattre seule le monstre légendaire, car tous les princes de la région lui semblent totalement idiots. Le Roi ne sait que répondre, si ce n'est que c'est la tradition, qu'on ne peut y déroger, et que, d'ailleurs, c'est ainsi qu'il avait lui-même

---

[1073] *Ibid.*, p. 1671.
[1074] Dans le contexte, il semble plus probable que l'auteur fasse référence aux domestiques chargés des chevaux que du titre conféré à certains commandants émérites. A la limite, peut-être P. Veber fait-il allusion aux sous-officiers de l'armée, comparant de fait les personnages féeriques à des gens d'armes, ce qui nuit tout autant au merveilleux, on en conviendra.
[1075] C. Mendès, *Les Trois bonnes fées, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 160.
[1076] *Ibid.*, p. 165.
[1077] *Ibid.*, p. 166.
[1078] E. Nesbit, *The Last of the Dragons, in* J. Zipes, *Victorian Fairy-Tales, op.cit.*, p. 353.

rencontré la reine. La « coutume » féerique est également moquée dans *Les Mots perdus*[1079], où l'on découvre une sorcière fort en colère à l'encontre des habitants de son pays. Le conteur suggère, pour cause de cette rancœur, qu' « on avait peut-être omis de la prier au baptême de la fille du roi ».

Par ailleurs, le narrateur peut infiltrer le récit, et le ridiculiser de l'intérieur, discréditant à la fois le conte de fées en tant que genre, et le récit particulier qu'il a entrepris de conter : à titre d'exemple, *Les Accordailles,*[1080] où il est question d'Othilde, une princesse minuscule que ni les fées ni les plus savants médecins n'ont su faire grandir. Mais un jour, le prince d'un pays voisin demande sa main, au grand désespoir du roi. En effet, semble confirmer le conteur « vous pensez l'embarras que causa une telle proposition ! (...) Quel homme s'accommoderait d'une épouse qui se perdrait certainement à toute minute dans le lit nuptial ! »[1081]. Ici, l'intrusion du narrateur, qui n'est clairement revendiquée par personne, insiste sur le ridicule de la situation.

Enfin, le conte de fées n'est pas la seule cible des critiques des conteurs, puisque les auteurs n'hésitent pas à faire le procès de la société dans laquelle ils vivent par le biais de leurs écrits : ainsi, le lecteur découvre une critique de la femme fatale dans *l'Ange boiteux* où il est dit qu'« il suffit souvent d'une caresse ou d'un souffle de femme pour qu'une aile tombe »[1082], ou encore de la société de consommation dans *La Tire-Lire*, où Mendès parle de bonheurs simples et constate que : « ce sont là de chimériques offrandes que l'on ne saurait donner en payement aux personnes avares qui vendent les choses que l'on mange ou les choses dont on s'habille »[1083]. De même, Mockel évoque l'histoire de son pays, la Belgique, qui se dissimule sous les traits de la Hyontargie. En effet, la Belgique a subi de nombreuses dominations jusqu'en 1830 où elle se constitue en royaume libre. En 1865, c'est l'avènement de Léopold II, un homme d'affaires qui va stabiliser le pays et le rendre prospère[1084]. Cependant, le monarque n'est pas homme de Lettres, et il est peu

[1079] C. Mendès, *Les Mots perdus, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 144.
[1080] *Les Accordailles, ibid.*, p. 112.
[1081] *Ibid.*, p. 116.
[1082] *L'Ange boiteux, ibid.*, p. 202.
[1083] *La Tire-Lire, ibid.*, p. 127.
[1084] A. Heumann, *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880, op.cit.*, pp. 47-48.

soucieux des arts, aussi la Belgique prend-elle un certain retard sur le plan artistique. Retard largement rattrapé dès 1880 avec une génération de jeunes hommes élevés dans un pays florissant qui vont être à l'origine d'un mouvement qui se veut avant tout révolutionnaire[1085]. Ces artistes vont s'inspirer des productions françaises et s'inscrire dans la mouvance « fin-de-siècle » qui s'étend en Europe[1086]. Ainsi, retrouve-t-on cette idée de prospérité économique mais de pauvreté artistique dans *L'Histoire du Roi Comaburge*[1087], qui est le successeur de Baladour cité précédemment :

> La Hyontargie avait vécu longtemps dans la félicité, sous le sceptre du bon roi Erimyk-Baladour. Nul n'ignore que ce prince eut la gloire de chasser de ses Etats la tourbe des faiseurs de musique, peintres et gens de grimoires, en sorte que la patrie, libérée des chimères, avait pu se donner tout entière aux soucis plus présents de la vie.[1088]

Puis, le conteur traite de cette « révolution » mise en œuvre par la jeune génération des années 80, et de la mélancolie qui caractérise les esprits fin-de-siècle :

> C'est parmi ces jeunes gens que se révéla d'abord le surprenant malaise dont les historiens de la Hyontargie ont essayé en vain d'expliquer les causes. Il commençait d'une manière bizarre, par une crise d'ennui, de faiblesse et de langueur sentimentale. On désignait cela d'un mot singulier, jusqu'alors étranger au vocabulaire du pays : la *mélancolie*. Quand l'affection devenait plus grave, c'était le *splîne* ou *splenn*. Nul organe ne paraissait lésé ; une souffrance à la fois vague et profonde envahissait tout l'être, et le malade prenait en dégoût une vie dont il n'espérait plus rien.[1089]

Albert Mockel utilise donc le cadre du conte de fées pour retracer l'histoire de la Belgique tout en la commentant.

En définitive, le plus souvent, la présence du conteur dans le texte dévalorise les personnages et le conte de fées lui-même, ajoutant en cela à la perversion, puisque le procédé stylistique utilisé, à savoir l'ironie, participe de cette dévalorisation. Par ailleurs, l'utilisation du conte de fées pour exprimer des idées

---

[1085] *Ibid.*, p. 51.
[1086] *Ibid.*, p. 59.
[1087] *A. Mockel, Histoire du Roi Comaburge, in Contes pour les enfants d'hier, op.cit.*, p. 149.
[1088] *Ibid.*, p.151.
[1089] *Ibid.*, p. 155.

propres au conteur semble également constituer une déviation du récit merveilleux. Ce dernier ne peut qu'en souffrir car, « l'esprit critique cause au merveilleux un tort irréparable »[1090]. En effet, que l'exégèse prenne le pas sur la narration, ou que l'instance évaluative se substitue – même occasionnellement – au narrateur, et l'aura de naïveté qui entoure le conte de fées est brisée. Ainsi, le récit est détourné de sa fonction première, il n'est plus là pour raconter, mais pour se mettre au service des jugements quant au genre exploité, et de considérations d'ordre général. En outre, le conte de fées sert principalement de porte-parole au conteur pour annoncer qu'il s'agit d'un genre obsolète et mourant. Toutefois, la parole du narrateur n'est pas l'unique lieu où l'on peut voir sévir l'ironie, et bien souvent, c'est par les fées elles-mêmes, et leurs notes d'humour très particulières, que l'on apprend que ces dernières sont en sursis.

II.2.2. L'ironie réflexive[1091], ou le rire des fées.

Il est un phénomène singulier, voire inquiétant, qui jalonne nos textes sous la forme d'une manifestation physique : le rire. « Urgande (...) s'enfonça dans la terre avec un ricanement qui fit peur à tous les oiseaux de la forêt »[1092], rapporte le conteur d'*Isoline-Isolin* ; et ce rire effrayant se retrouve dans *Les Mots perdus*, où on le décrit comme « plus affreux qu'un ricanement de diable »[1093] ; enfin, dans *La Tire-lire*, il est question d'un « bon petit rire »[1094] pouvant être interprété comme un rire moqueur. D'emblée, on peut se demander pourquoi les fées rient de la sorte, et c'est dans un conte paru dans *Les Petites fées en l'air*[1095], et plus précisément dans un ensemble appelé *Petites pages*, qu'une possible réponse à ces interrogations se dessine. En effet, ce récit s'intitule *Le Rire de la petite vieille*[1096], et relate la

[1090] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 30.
[1091] Expression empruntée à V. Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, oct.-déc. 1950, p. 339. Voir également l'ouvrage du même auteur, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
[1092] C. Mendès, *Isoline-Isolin, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 71.
[1093] *Les Mots perdus, ibid.*, p. 145.
[1094] *La Tire-lire, ibid.*, p. 134.
[1095] C. Mendès, *Les Petites fées en l'air, op.cit.*
[1096] *Ibid.*, p. 266.

rencontre entre le narrateur et une vieille femme qui ne cesse de rire, du soir au matin. « Il faut croire, petite vieille, lui dit le narrateur, que l'existence vous fut bien clémente et plaisante, puisque vous avez tant de joie aux lèvres. »[1097] Tout au contraire, elle lui fait le récit d'une vie faite de trahisons et de déceptions. Et c'est justement à cause de ces malheurs qu'elle ne peut s'empêcher de rire, car :

> Vieillissante, j'ai bientôt compris qu'en ce monde où la mort seule est réelle et certaine, c'est chimère de croire à la réalisation des rêves ! D'ailleurs, les joies rêvées, même si on les obtenait, ne vaudraient pas – tant le bonheur nous est interdit – la peine qu'on prît de les espérer ni le chagrin qu'on aurait à les perdre ; et je ris, mon bon monsieur, je ris, d'avoir, sotte, tant pleuré ![1098]

Voilà exposé, en quelques lignes, l'état d'esprit des contes de fées fin-de-siècle. L'humour y est omniprésent, mais c'est un voile qui recouvre difficilement toute l'amertume, la mélancolie et le mal-être qui y règnent. C'est pourquoi les petites fées décadentes rient, d'un rire étrange, effrayant, car c'est un rire annonciateur d'un déclin, d'une mort : la leur, et avec elle celle du merveilleux. Ce rire, c'est l'expression de « l'ironie réflexive » mise en œuvre par les auteurs.

En effet, « l'ironie paraît être la caractéristique de la fée fin-de-siècle », assure Jean de Palacio, qui remarque aussitôt que « cette qualité est de celles qui sont le plus dommageables au merveilleux, dont elle contient en germe la destruction. »[1099] Une des plus flagrantes manifestations de cette ironie réside dans le fait que contrairement aux fées de Perrault, qui répandaient leurs prodiges sans se laisser aller à quelque état d'âme, la fée décadente – à l'instar des artistes fin-de-siècle-, n'agit pas, ou peu, mais pense et se pense sans cesse ; or, le conte merveilleux n'a pas de place à offrir à une fée érudite et torturée. Ainsi, chez Pierre Veber, lorsque l'ultime représentante du peuple des fées s'en va « causer » avec son vieil ami le Génie des carrières, ils s'accordent sur le fait que le « métier de personnage surnaturel [n'a] plus d'avenir »[1100]. La fée de W.M. Thackeray, la Fée Réglisse, en arrive à la même conclusion après s'être longuement interrogée sur ses actions passées et sur leur utilité. Voici à quoi ressemblait sa réflexion :

[1097] *Ibid.*, p. 267.
[1098] *Ibid.*, p. 269.
[1099] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 97.
[1100] P. Veber, *La dernière fée, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1672.

Quel bien fais-je en endormant cette princesse pour cent ans ? En collant un boudin au bout du nez d'un nigaud ? En faisant tomber des diamants et des perles des lèvres d'une petite fille, des vipères et des crapauds de celles d'une autre ?

On remarque au passage que la bonne fée des contes de Perrault n'était autre que cette même Fée Réglisse, et que celle-ci a une mémoire défaillante, en bonne fée fin-de-siècle, car dans *Les Souhaits ridicules*, c'est au nez de la femme d'un bûcheron qu'elle accrocha un long boudin noir. A moins que ce ne soit Réglisse qui dise la vérité et Charles Perrault qui se soit trompé en relatant les faits, car à en croire les conteurs décadents, il semble qu'il soit coutumier du fait, ce que nous aurons l'occasion de voir plus tard. Quoiqu'il en soit, Réglisse poursuit son raisonnement :

Je commence à croire que je fais autant de mal que de bien par mes prouesses. Je ferais aussi bien de planter là mes incantations et de laisser les choses suivre leur cours naturel. [1101]

Cesser toute magie, car celle-ci est inutile, voilà ce que Réglisse décide de faire. « Elle enferma donc ses livres dans son placard, renonça à effectuer toute nouvelle opération de magie, et ne se servit presque plus de son bâton, sauf comme canne pour ses promenades ». Ailleurs, une autre fée se résout, quant à elle, à vendre « ses fonds de magies et de charmes »[1102] aux enchères ! Enfin, la pensée la plus édifiante est certainement celle de la dernière fée découvrant que la société fin-de-siècle ne laisse aucune place au merveilleux :

Oriane ne put s'empêcher de pleurer, comprenant que les hommes et les femmes étaient devenus trop savants pour avoir besoin d'une petite fée.[1103]

En définitive, l'illusion que représente la fée tend à disparaître dans la clairvoyance de tous : auteur, lecteur et personnages ! La situation de la fée dans le conte merveilleux fin-de-siècle pourrait se résumer dans la formulation de Descartes prise à rebours « je pense, donc je ne suis plus ». Face à l'insoutenable vérité sur sa

[1101] W.M. Thackeray, *La Rose et la bague*, Paris, Hoëbeke, « La Bibliothèque elfique », 2000, p. 32.
[1102] C. Mendès, *Le Talisman*, *in Le Bonheur des autres*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d. [1891], p. 144.
[1103] C. Mendès, *La dernière fée*, *in Les Oiseaux bleus*, *op.cit.*, p. 253.

condition, Œdipe s'est crevé les yeux. La fée décadente, elle, se résigne à accepter que sa présence à la fin du XIXème siècle, n'est qu'un répit, un ultime sursaut avant de s'évanouir définitivement, et le plus souvent, elle en rit !

L'ironie fait donc partie intégrante du récit et elle discrédite le merveilleux traditionnel, notamment dans les incursions du narrateur. En cela, elle participe de l'écriture de perversion, aux côtés de la pratique de l'amalgame générique qui aboutit à une évanescence du genre du conte de fées. Tous deux se font les hérauts de la mort prochaine qui s'affirme. Enfin, l'ironie la plus grinçante, la plus noire, ce sont les personnages eux-mêmes qui s'en font l'écho, un écho amplifié par les silences, cette fois-ci, du narrateur.

Il reste à examiner une dernière stratégie d'autodestruction qui promet le conte de fées fin-de-siècle à une brève postérité et qui revient à diffamer les auteurs dont les conteurs s'inspirent.

III. Les pères célébrés et sacrifiés.

Après avoir sacrifié sur l'autel du conte de fées fin-de-siècle, et le fond et la forme du conte de fées traditionnel, il restait aux conteurs à sacrifier ceux dont le nom rimait, en ce XIXème siècle, avec conte de fées. Certes, les conteurs reconnaissent le rôle fondateur de ces auteurs qui sont principalement Charles Perrault, les frères Grimm, Andersen, W. Shakespeare ou d'autres anonymes comme les auteurs des contes des *Mille et une nuits*, ou des comptines qui peuplent l'univers imaginaire des petits anglais. Tout en revendiquant leur filiation en choisissant d'écrire des contes de fées, parallèlement, ils les discréditent.

Cette attitude, qui s'inscrit parfaitement dans une esthétique de la perversion, comporte un danger considérable, puisqu'en ébranlant les piliers du conte de fées, c'est tout le genre qui menace de s'effondrer, emportant dans sa chute son rejeton parricide, à savoir le conte de fées fin-de-siècle. Ainsi, dernière charge de dynamite placée dans les textes pour assurer leur destruction prochaine, la présence plus ou moins récurrente des noms qui font autorité dans le genre du conte de fées, suivie de leur discrédit, participe de cette « démarche éminemment autodestructrice où se complaît la décadence »[1104].

III.1. De nombreux emprunts, autant de dédains.

Les différentes notions définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes* s'avèrent pertinentes dans ce chapitre. L'intertextualité, tout d'abord, qui consiste en une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » sous la forme de citation, par exemple, de plagiat, ou d'allusion ; puis, l'hypertextualité, qui « concerne la relation de dérivation d'un texte B appelé l'hypertexte par rapport à un

[1104] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 23.

texte antérieur, l'hypotexte ». Cette dérivation, ce texte « au second degré », peut s'effectuer par transformation d'un texte, ce sera alors la parodie, ou par imitation d'un style ou d'une thématique comme dans le cas d'un pastiche[1105]. Intertextualité et hypertextualité se retrouvent dans les contes de fées fin-de-siècle, où certains textes qui font autorité dans le genre féerique sont repris, et ce de différentes manières, pour être malmenés.

III.1.1. *Les Mille et une nuits.*

Le premier exemple qui pourrait être cité est le recueil des textes anonymes que constituent *Les Mille et une nuits*[1106]. « D'origine indo-persane, assimilés par la culture arabe, révélés à l'occident par la traduction d'Antoine Galland, les contes des *Mille et une nuits* comptent parmi les textes les plus universellement répandus », rappelle Carine Picaud lors d'une présentation du recueil[1107]. Dès lors, l'importance de l'œuvre dans le domaine du merveilleux en fait une proie idéale pour les conteurs fin-de-siècle adeptes de la parodie et du pastiche, qui donnent lieu, notamment, à de nombreuses variations sur les titres. En effet, Jean de Palacio constate que « la lignée [*des Mille et une nuits*] va de *The Thousand and Second Tale of Scheherazade* (Poe) à *Das Märchen der Sechs Hundert Zwei und Siebzigsten Nacht* (Hoffmannsthal) en passant par *New Arabian Nights* (Stevenson), *Contes des Dix mille et deux nuits* (Félix Duquesnel), *La Princesse Emeraude. Conte des Mille 2e, 3e, 4e et 5e nuits* (F. Champsaur), ou encore *les Contes des Mille et un matins* (M. Renard) ou *Le Huitième Voyage de Sindbad le marin* (E. Ducoté) », avant d'ajouter que « la suite des nombres entiers étant infinie, on pouvait toujours ajouter une nuit ou un voyage ».[1108] On se rend compte en découvrant ces formules, que le titre premier était ouvert et se prêtait, certainement malgré lui, à des suites.

[1105] G. Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, pp. 7-8.
[1106] Nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer une brève bibliographie concernant ce recueil dans la première partie de cette étude, chapitre I, I.1.6. « Petite géographie des grands contes constitutifs de l'héritage culturel européen ».
[1107] C. Picaud., « Mille et une nuits », *in* , *Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 40, notice 6.
[1108] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 22, note 1.

En prenant le premier exemple cité par J. de Palacio, à savoir *The Thousand and Second Tale of Scheherazade*, d'E.A. Poe, soit *Le Mille et deuxième conte de Schéhérazade*[1109], on voit que la volonté d'ajouter une suite au recueil premier, si elle s'annonce dès le titre, s'affirme dès les premières lignes du conte :

> Ayant eut récemment l'occasion au cours de recherches concernant l'Orient, de consulter le *Tellmenow Isitsörnot*, ouvrage qui (comme le Zohar de Simon Jochaides) est quasi inconnu, même en Europe ; et qu'à ma connaissance, nul Américain n'a jamais cité - à l'exception, peut-être, de l'auteur des *Curiosités de la littérature américaine* - ; ayant, dis-je, eu l'occasion de feuilleter en partie ce premier et très remarquable ouvrage, quel ne fut pas mon étonnement de découvrir que le monde des lettres s'est trouvé jusqu'ici dans l'erreur pour ce qui est du sort réservé à la fille du vizir, Schéhérazade, tel que ce sort est décrit dans les *Mille et une nuits* ; et que le dénouement indiqué par ce texte est sinon tout à fait inexact là où il fait s'arrêter les choses, du moins fort à blâmer de ne les point pousser bien plus avant.[1110]

Ce premier paragraphe est une accusation équivoque qui vise certainement Antoine Galland. En effet, selon les découvertes faites par le conteur dans un ouvrage fantaisiste dont le titre français pourrait ressembler selon Claude Richard et Jean-Marie Maguin, à la formule « Ditesmoidonckhanestilaujuste »[1111], Galland aurait mal effectué son travail de traducteur, tronquant le recueil de son ultime récit. Le narrateur s'empresse alors de faire part au lecteur de ses découvertes. Avant tout il reprend l'histoire de départ, le récit cadre des *Mille et une nuits*, où l'on voit Shéhérazade, la fille du grand vizir, conter chaque nuit au sultan des Indes, Schariar, un nouveau récit. Mais elle prend soin de laisser en suspens ses histoires au petit matin, car le sultan, trompé par sa première épouse, avait résolu d'épouser chaque jour une nouvelle femme et de l'exécuter au matin. Souhaitant toujours connaître la fin des récits de la belle conteuse, le monarque remet inlassablement l'exécution de la jeune épousée au lendemain. Cette ruse de Schéhérazade dura mille et une nuits, période au bout de laquelle la colère du sultan fut enfin apaisée, et où il renonça à ses funestes desseins. Puis, le conteur déclare que « cette conclusion (qui est celle de l'histoire telle que nous pouvons la lire) est, sans aucun doute, fort convenable et charmante ; mais hélas ! comme bon nombre de choses charmantes, elle est plus

---

[1109] E. A. Poe, *Le Mille et deuxième conte de Schéhérazade*, traduit par C. Richard et J.M. Maguin, *in Edgar Allan Poe, contes, essais, poèmes*, *op.cit.*, p. 834.
[1110] *Ibid.*, pp. 834-835.
[1111] *Ibid.*, note 1, p. 1423.

charmante que vraie ; et je suis entièrement redevable à l'*Isitsöornot* des moyens de redresser cette erreur ».[1112] La vérité sur l'issue des aventures de la fille du grand-vizir est en effet tout autre. La jeune femme conta en fait un ultime récit, et pour en marquer les circonstances, le conteur cite l'ouvrage dont il tient le réel dénouement :

> « Ma chère sœur, dit-elle, la mille deuxième nuit (et là, je cite le texte de l'*Isitsöornot* mot pour mot) ; ma chère sœur, dit-elle, maintenant que voici dissipé ce petit problème que constituait le lacet, et que cet odieux tribut est si heureusement aboli, je sens que je me suis rendue coupable d'un grand manquement en ne vous livrant pas, non plus qu'au roi (qui, je suis au regret de le dire, ronfle, chose indigne d'un gentilhomme), la conclusion intégrale de l'histoire de Sinbad le marin. Cet individu a eu bien d'autres aventures, et plus intéressantes que celles que j'ai racontées, mais la vérité est que j'avais sommeil la nuit qui fut consacrée à cette histoire, aussi, pris-je l'infâme liberté de les écourter, exemple extrême d'inconduite, pour lequel je puis seulement espérer qu'Allah me pardonnera. Mais il n'est pas encore trop tard pour remédier à ma grande négligence et, aussitôt que j'aurai administré un pinçon ou deux au roi afin de l'éveiller assez pour qu'il cesse de faire cet horrible bruit, je vous régalerai sans attente (et lui aussi si tel est son désir) avec la suite de cette remarquable histoire. »[1113]

Schéhérazade entreprend donc de raconter la suite des aventures de Sinbad, mais il advient que le roi ne la trouve pas à son goût, tant et bien qu'il décide finalement d'exécuter sa conteuse de femme !

En démentant la fin de l'histoire de la jeune femme, et en modifiant de telle sorte sa destinée, la faisant passer du statut de victime sauvée grâce à son don de conter, à celui de victime en sursis finalement exécutée à cause d'un conte qui n'a pas plu, c'est le recueil dans son ensemble que Poe malmène. En outre, Antoine Galland est accusé de n'avoir pas mené ses recherches avec suffisamment de soin, et son autorité s'efface derrière celle d'un curieux ouvrage dont le nom trahit le manque de sérieux. En d'autres termes, il faut rejeter la parole de Galland chercheur et conteur pour accepter celle du *Ditesmoidonckhanestilaujuste* !

[1112] *Ibid.*, p. 836.
[1113] *Ibid.*, p. 837.

III.1.2. William Shakespeare.

Autre exemple du sacrifice des pères du merveilleux sur l'autel du merveilleux perverti : William Shakespeare. Ce célèbre dramaturge du XVIème siècle, dont la référence dans deux contes du recueil de Catulle Mendès, *Les Oiseaux bleus*, participe déjà de cette écriture de perversion évoquée plus haut au titre de l'amalgame générique, apparaît également dans ce chapitre en tant qu'auteur de féeries malmené.

Auteur de féeries, tout d'abord, car, qu'il s'agisse du cadre de *La Tempête*, ou du *Songe d'une nuit d'été*, les elfes et autres personnages que les Britanniques regroupent sous le terme de « fairies », trouvent un endroit où s'épanouir pleinement. Malmené ensuite, car les personnages shakespeariens qui voyageront jusqu'aux contes de la fin du XIXème siècle seront revisités, actualisés même, et par le fait, dénaturés. Ainsi, dans la première pièce, un drame en cinq actes écrit en 1611, Shakespeare met en scène Prospéro, un humain qui connaît les arts magiques, l'esprit de l'air prénommé Ariel, le fils le la sorcière Sycorax, une sorte de créature monstrueuse qui répond au nom de Caliban, aux côtés d'êtres humains n'entendant rien à la magie et qui vont être tour à tour effrayés ou enchantés par les phénomènes merveilleux qui se déroulent sur une île déserte où tous ont échoué. Parmi tous ces personnages, ce sera principalement la figure de Caliban, être aussi niais que laid, qui suscitera le plus d'intérêt chez les artistes décadents. Emile Bergerat intitule un recueil, *Contes de Caliban*[1114], et l'on se souvient qu'Oscar Wilde y fait allusion dans les aphorismes qui constituent la préface au *Portrait de Dorian Gray*, qui paraît séparément du roman dans le numéro de mars 1891 de la *Fortnightly Review*, à l'adresse des journalistes et critiques qui s'attaquent à son œuvre :

> La haine du XIXème siècle pour le réalisme, c'est la rage de Caliban découvrant son visage dans un miroir.
>
> La haine du XIXème siècle pour le romantisme, c'est la rage de Caliban ne découvrant pas son visage dans un miroir.[1115]

[1114] E. Bergerat, *Contes de Caliban*, *op.cit.*
[1115] O. Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *in Œuvres*, *op.cit.*, p. 347.

Par ailleurs, Caliban qui, avant l'arrivée de Prospéro et Miranda, vivait seul sur son île, accueille aimablement les naufragés, et leur montre où se trouvent les sources et la nourriture. Prospéro lui apprend le langage et tente de le civiliser, mais s'il opère de la sorte, c'est uniquement pour l'avoir à son service, et Caliban se révolte contre son maître en lui reprochant justement de lui avoir enseigné ce langage qui ne sert qu'à lui faire prendre conscience de sa condition d'esclave. Cette prise de conscience se retrouve chez Wilde, dans *L'Anniversaire de l'Infante*[1116], où un nain laid et difforme épris de sa petite maîtresse ne vit que pour entendre ses rires, mais un jour il aperçoit son reflet dans un miroir et comprend que les rires de la jeune fille n'étaient que moqueries. En véritable Caliban fin-de-siècle, le nain n'aura pas la force de se révolter et préférera se laisser mourir de chagrin. Le personnage de Shakespeare est donc détourné, seule sa laideur et la conscience de sa condition servent de prétexte au nouveau récit.

Quant au *Songe d'une nuit d'été*, comédie en cinq actes de 1595 qui plante son décor dans la forêt qui entoure Athènes, la pièce met également en scène des êtres féeriques tels Obéron, le roi des elfes, Titiana, la reine des fées, ou Puck, lutin au service d'Obéron. Tous participent aux intrigues amoureuses qui lient Lysandre, Démétrius, Hermia et Héléna. Ici, c'est le personnage de Puck qui aura retenu l'attention des conteurs fin-de-siècle, sous la plume de Catulle Mendès. En effet, le conte *Le Ramasseur de bonnets* débute ainsi :

> Je suis en mesure de donner des nouvelles de Puck aux personnes curieuses de savoir ce qu'il est devenu depuis qu'il quitta la forêt près d'Athènes.[1117]

Le conteur se pose donc en détenteur de la vérité, il noue incontestablement des liens avec le merveilleux puisque, en outre, il a rencontré Puck « un matin de printemps. » Le narrateur, qui fait fi des frontières séparant le réel de l'irréel, ajoute que ce dernier « s'est rendu assez différent du Robin Bonenfant de jadis ». Shakespeare est donc révolu, obsolète. Certes, de nombreuses hypothèses ont été formulées sur le devenir de ce personnage, « mais tout le monde se trompait », assure le conteur, et c'est lui qui mieux que Shakespeare, mieux que quiconque, va révéler

[1116] *L'Anniversaire de l'Infante, in Une Maison de grenades, op.cit.*, p. 277.
[1117] C. Mendès, *Le Ramasseur de bonnets, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 167.

la vérité au lecteur... Il s'agit ici d'une « perversion par suite », selon la définition qu'en donne Jean de Palacio, et qui « consiste essentiellement à reprendre un conte là où le texte fondateur l'avait laissé, et à lui donner un prolongement ou une suite. » Pour le critique, cette démarche n'a rien de nouveau au XIXème siècle, mais la particularité de cette pratique à cette époque en est la motivation. En effet, il n'est plus question de continuer une œuvre laissée inachevée par la mort de son auteur, mais de « rouvrir indûment un système clos ou considéré comme tel. » Il remarque également que, « relevant de l'*imitatio* et non de l'*inventio*, [la suite] est de l'ordre de la répétition et du plagiat, et signe par là une indigence de la force créatrice, ce qui est déjà une forme de perversion. »[1118]

En outre, si Puck, dans *Le Ramasseur de bonnets*, est déjà bien différent du Robin Bonenfant qui servait Obéron[1119], dans les *Traîtrises de Puck*, la métamorphose est totale puisque, si on le découvre toujours aussi « malicieux » et trompeur, c'est désormais par pure méchanceté qu'il provoque entre autres méfaits et pour sa seule distraction, les malheurs de la belle Yolaine.[1120] Le conteur/continuateur s'oppose donc au créateur en métamorphosant littéralement le personnage.

Ainsi, Shakespeare, auteur de féeries se voit repris par les conteurs fin-de-siècle pour être aussitôt contredit ou réécrit. Toujours concernant la littérature britannique, un autre fondement de la fantaisie littéraire, qui lui aussi était victime de l'amalgame générique vu précedemment, se voit corrigé : il s'agit des comptines traditionnelles.

III.1.3. Les comptines revues et corrigées.

C'est principalement chez Lewis Carroll que l'on assiste à cette pratique. En effet, comme il l'a déjà été dit plus haut, Alice, entreprenant son voyage *De l'autre*

[1118] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, pp. 38-39.
[1119] Robin Bonenfant est l'autre nom de Puck, l'elfe que l'on découvre acte II, scène 2 du *Songe d'une nuit d'été*, de W. Shakespeare.
[1120] C. Mendès, *Les Traîtrises de Puck, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 210.

côté du miroir[1121], rencontre des personnages célèbres en Angleterre, car figures majeures de comptines pour enfants.

Dans un premier temps, elle rencontre Twideuldeume et Twideuldie. A leur contact, elle ne peut s'empêcher de fredonner à voix haute la comptine qui raconte leurs aventures.[1122] La brièveté de la comptine et le mystère qui entoure l'histoire qui s'y trame laisse tout loisir au conteur de la développer, en ne manquant pas de ridiculiser au possible les deux héros. Voici la comptine traditionnelle revue et corrigée par Carroll :

Twideuldeume bondit de dessous le parapluie et lui saisit le poignet.

« Voyez-vous cela ? », demanda-t-il d'une voix que la colère étranglait. Ses yeux jaunirent et se dilatèrent instantanément, tandis que d'un index tremblotant il désignait un petit objet blanc qui reposait au pied de l'arbre.

« Ce n'est qu'une crécelle », répondit Alice après avoir minutieusement examiné le petit objet blanc. « Non pas une *crécerelle* », se hâta-t-elle d'ajouter, craignant que le nom de ce petit rapace ne fit peur à Twideuldeume, « mais seulement une crécelle- une crécelle, toute vieille et toute détériorée. – Je le savais ! Je le savais ! » s'écria Twideuldeume en se mettant à trépigner et à s'arracher les cheveux. « Elle est cassée, évidemment ! » Sur quoi il foudroya du regard Twideuldie, qui aussitôt s'assit par terre en essayant de se dissimuler derrière le parapluie.

Alice lui mit la main sur le bras et, d'un ton conciliant, lui dit : « Vous n'avez pas besoin de vous mettre dans une telle colère pour une vieille crécelle.

- Mais elle n'est pas vieille », cria Twideuldeume, plus furieux que jamais. « Elle est toute neuve, vous dis-je... Je l'avais achetée hier... ma belle *crécelle* NEUVE ! » Et sa voix s'éleva jusqu'au sommet de l'aigu.

Durant ce temps, Twideuldie faisait tous ses efforts pour refermer le parapluie en se mettant dedans : c'était là un tour de force si extraordinaire que l'attention d'Alice s'en trouva détournée de l'irascible frère. Mais il ne put mener tout à fait à bien sa tentative et il finit par rouler sur le sol, empaqueté dans l'étoffe du parapluie d'où, seule, sa tête dépassait ; et il demeura couché par terre, ouvrant et fermant alternativement la bouche et les yeux, « semblable à un poisson plus qu'à tout autre chose », pensa Alice.

[1121] L. Carroll, *De l'autre côté du miroir, et ce qu'Alice y trouva, in Œuvres, op.cit.*, p. 251.
[1122] *Ibid.*, p. 289, nous reportons ici la comptine :

« Twideuldeume avec Twideuldie
Tenait à se battre en duel ;
Twideuldeume, en effet, disait que Twideuldie
Lui avait abîmé sa nouvelle crécelle.

C'est alors qu'un sinistre et monstrueux corbeau
Sur eux fondant du haut du ciel,
Tant effraya nos deux héros,
Qu'ils durent, sur-le-champ, oublier leur querelle. »

« Naturellement vous êtes d'accord pour une rencontre ? » demanda, d'un ton de voix plus calme, Twideuldeume.

« Je suppose que oui », répondit, l'air boudeur, son adversaire, en s'extrayant, à quatre pattes, du parapluie ; « seulement, il faut que celle-ci nous aide à nous habiller, voyez-vous bien. »

Se tenant par la main, les deux frères pénétrèrent dans la forêt pour en ressortir une minute plus tard, les bras chargés de toutes sortes d'objets, tels que traversins, couvertures, carpettes, nappes, couvre-plats, et seaux à charbon. « J'espère, observa Twideuldeume, que vous savez comment vous y prendre pour fixer des épingles et faire des nœuds ? Il faut que tout cet équipement s'ajuste à nous, d'une manière ou d'une autre. »

Alice, par la suite, déclara qu'elle n'avait, de sa vie, vu faire autant d'embarras pour quoi que ce soit. Il fallut voir la façon dont ces deux-là s'agitèrent, la quantité d'accessoires dont ils s'affublèrent, et le mal qu'ils donnèrent à la fillette en lui faisant nouer leurs ficelles et boutonner leurs boutons... « Vrai, lorsqu'ils seront prêts, ils ressembleront à des ballots de vieux habits plus qu'à tout autre chose ! » dit-elle à part soi, en assujettissant un traversin autour du cou de Twideuldie, « pour lui éviter d'avoir, comme il disait, la tête tranchée. »

« Voyez-vous bien », ajouta-t-il très sérieusement, « avoir la tête tranchée, c'est l'un des pires ennuis qui vous puissent échoir au cours d'une bataille. »

Alice se mit à rire bruyamment, mais s'arrangea pour transformer son rire en toux, de peur de froisser son interlocuteur.

« Ne suis-je pas très pâle ? » demanda Twideuldeume, en s'approchant pour qu'elle lui mît son casque (il appelait cela un casque, bien que c'eût plutôt l'air d'être une casserole).

« Ma foi... oui... un petit peu », répondit avec gentillesse Alice.

« Je suis, en général très courageux », poursuivit-il à voix basse ; « seulement, aujourd'hui, il se trouve que j'ai la migraine.

- Et moi, j'ai mal aux dents ! » s'exclama Twideuldie, qui avait surpris la déclaration de son adversaire. « Je suis en bien pire condition que toi !

- En ce cas vous feriez mieux de ne pas en découdre aujourd'hui », dit Alice, pensant qu'il y avait là un bon prétexte pour les amener à faire la paix.

« Il faut absolument que nous nous battions un peu, mais je ne tiens pas à ce que cela dure longtemps, dit Twideuldeume. Quelle heure est-il ? »

Twideuldie consulta sa montre et répondit : « 4 heures et demie.

- Combattons jusqu'à 6 heures ; ensuite, allons dîner, proposa Twideuldeume.

- Entendu, répondit l'autre, assez tristement ; et elle, elle sera notre spectatrice... Mais vous ferez bien de ne pas trop vous approcher », ajouta-t-il à l'intention d'Alice ; « en général, lorsque je suis vraiment surexcité, je tape sur tout ce que je vois.

- Moi, je tape sur tout ce qui se trouve à portée de mon bras, et même sur ce que je ne vois pas », s'écria Twideuldeume.

Alice se mit à rire : « vous devez taper assez souvent sur les arbres, je suppose », dit-elle.

Twideuldeume promena son regard autour de lui avec un sourire satisfait : « Je ne crois pas, déclara-t-il, qu'un seul arbre du voisinage restera debout lorsque nous en aurons terminé.

- Et tout cela pour une crécelle ! » s'exclama Alice, qui espérait encore leur faire un peu honte de la futilité du motif de leur combat.

« Je n'eusse pas pris l'affaire tant à cœur, dit Twideuldeume, si cette crécelle n'eût été neuve. »

« Je souhaite que vienne le monstrueux Corbeau ! » pensa Alice.

« Il n'y a qu'une seule épée, vois-tu bien, dit Twideuldeume à son frère ; mais toi, tu peux prendre le parapluie... Il est tout aussi pointu que l'épée. Hâtons-nous seulement de commencer. Il se met à faire sombre au-delà du possible.

- Et encore plus sombre que cela », renchérit Twideuldie.

Une nuit si soudaine tombait, qu'Alice crut qu'il se préparait un orage. « Le gros nuage noir que voilà ! s'exclama-t-elle. Et comme il approche vite ! Ma parole on dirait qu'il a des ailes !

- C'est le Corbeau » s'écria Twideuldeume d'une voix aiguë et terrifiée ; là dessus, les deux frères prirent leurs jambes à leur cou et ils eurent disparu en un clin d'œil.[1123]

Il faut noter qu'Alice, spectatrice de cette querelle, fait de nombreux commentaires qui discréditent et les personnages, et le motif de la querelle, soit tout ce qui constitue la comptine elle-même.

Plus loin, elle rencontre Heumpty Deumpty. Là encore, Alice se remémore la comptine qui parle de ce personnage[1124] et qui présente la particularité d'être une devinette, comme l'expliquent Iona et Peter Opie dans leur *Oxford Dictionnary of Nursery Rhymes* : c'est parce que Heumpty Deumpty est un œuf que sa chute le transforme définitivement[1125]. En outre, Alice se fait justement la remarque en le voyant « comme il ressemble en tous points à un œuf ! »[1126] Comme pour la comptine précédente, Carroll la met en scène non sans discréditer le personnage en en faisant un être antipathique et imbu de lui-même, mais cette fois-ci la fin de la chanson ne se réalise pas. Ainsi, lorsqu' Alice quitte ce curieux personnage, il est toujours assis sur son mur.

[1123] *Ibid.*, p. 297 à 300. Il nous a semblé préférable de restituer le passage dans son ensemble pour bien rendre compte des modifications apportées, tant dans la forme que dans le fond, à la comptine traditionnelle.

[1124] *Ibid.*, p. 312 : voici la comptine en question :

« Heumpty Deumpty, tombé du haut d'un mur,
Heumpty Deumpty s'est cassé la figure.
Ni les chevaux du Roi, ni les soldats du Roi,
N'ont pu soulever Heumpty Deumpty pour le remettre droit. »

[1125] Cités par J. Gattégno, notice de *De l'Autre côté du miroir, in* L. Carroll, *Œuvres, ibid.*, pp. 1700-1701, note 1 concernant la page 311.

[1126] *Ibid.*, p. 311.

Lewis Carroll s'amuse donc à réécrire deux chansonnettes connues des enfants britanniques. Pour la première, il la développe en en faisant un récit très complet, pour la seconde, il la modifie et n'utilise finalement que cette image d'un œuf sur un mur lors de la rencontre entre Heumpty Deumpty et Alice. Dans les deux cas, les interprétations sont propres à Carroll et discréditent de manière imparable leurs protagonistes.[1127]

III.1.4. Les frères Grimm.

En terre germanique, c'est un autre pilier du merveilleux qui se voit sapé par les conteurs décadents. Il s'agit bien évidemment du recueil des frères Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer.* Leur démarche et leur travail dans le domaine du conte ont été évoqués plus haut, et c'est ici à la notion précise du *Märchen* tel qu'ils l'ont développé qu'il faut s'attacher. En effet, Pierre Péju dans son article intitulé « Fidélité et création chez les frères Grimm », revient sur ce genre :

> Le mot *Märchen* est en allemand le diminutif du terme ancien *Mar* qui signifie la tradition, la nouvelle, l'information ou le bruit qui circule et qui passe. C'est une rumeur, le récit d'un événement plus ou moins remarquable qui se met en boule, et roule de village en village, de bouche à oreille. Le *Märchen* n'est pas une forme figée, mais une forme mobile. Il est le résultat du travail de la narration, d'un remaniement profond, inconscient, de ce qui a eu lieu et qui, au départ, peut être quelque chose d'infime.
>
> Le *Märchen* est différent de ce qu'une tradition issue du XVIIIème siècle a pu nommer « conte de fées », d'abord parce que la fée n'y figure pas comme telle, alors qu'on y rencontre des figures de vieilles femmes qui tiennent de la sorcière, de la Parque, de l'accoucheuse. Mais surtout, le *Märchen*, revivifié et rédigé par les Grimm, n'a pas, à priori, d'intentions moralisantes ou rassurantes, puisqu'il peut s'achever en « queue de poisson » et revêtir des formes proches du *Witz*, ce trait d'esprit, cette pure « façon de dire » qui se veut seulement rapide et éblouissante. C'est le cas, par exemple, de « L'Ondine de l'Etang », ou de « La Clé d'or ». Comme le conte en général, *le Märchen* met en scène un héros au nom commun, à la psychologie sommaire, dont les aventures sont comme suspendues en dehors du temps et de l'espace. Le conte décrit souvent un « passage », une traversée

[1127] Pour des repères bibliographiques sur la littérature pour enfant en Angleterre, voir *supra*, troisième partie, chapitre II, II.1.4. « ... entre le conte et la comptine ».

(la forêt symbolisant souvent le lieu de l'indétermination, de la coexistence des contraires, de la rencontre, de tous les possibles). A la fin, celui qui est mal parti finit par accéder à un état nouveau de maturité, de puissance ou de richesse. Mais certains contes valent avant tout par la force de leurs images, la beauté « explosante- fixe » de leur décor.[1128]

De toutes ces réflexions sur le récit, les conteurs décadents ne retiendront que son évanescence, où parfois seule la description d'une sensation, par exemple, l'emporte sur l'histoire. Le recueil de William B. Yeats, *Le Crépuscule celtique*[1129], est en cela une illustration remarquable. Point d'aventures construites dans ces contes, ni d'intrigues. Seuls les souvenirs du narrateur, des bribes d'histoires qu'on lui aurait rapportées lui servent de point de départ à des réflexions, ou plus exactement à des divagations. Ainsi, de nombreux textes ne dépassent pas une page, et leur sens est obscur. Par exemple, si l'on voulait résumer *Miraculous Creatures*[1130], il faudrait préciser que, dans un premier temps, le narrateur raconte qu'il existe dans la nature des créatures surnaturelles, certaines sont faites d'espoir, d'autres de terreur. Puis, il se souvient qu'une personne lui avait rapporté qu'un jour, une de ses connaissances aurait aperçu le long d'une rivière des empreintes de sabots, sans pour autant voir d'animal aux alentours, alors qu'une autre personne se serait fait mordre dans cette même rivière, par une chose qui ne serait pas un poisson, mais qui ressemblerait bien plutôt à un veau…

Les auteurs fin-de-siècle, attirés par l'esthétique de la brièveté, auront certainement été séduits par cette particularité du *Märchen.* En outre, on retrouve dans *Les Petites pages* de Catulle Mendès, qui réunissent des textes très brefs au terme du recueil *Les Petites fées en l'air*[1131], l'héritage de récits tels que *La Clé d'or.*

[1128] P. Péju, « Fidélité et création chez les Frères Grimm, *in, Il était une fois les contes de fées, op.cit.*, p. 127. Nous avons traité ce sujet et indiqué des références bibliographique dans la première partie de cette étude, *supra*, première partie, chapitre I, I.2.1. « Le romantisme allemand et le renouvellement de l'histoire féerique ».
[1129] W.B. Yeats, *The Celtic Twilight, op.cit.*
[1130] *Ibid.*, p. 87.
[1131] C. Mendès, *Les Petites pages, in Les Petites fées en l'air, op.cit.*, p. 241.

III.1.5. H.C. Andersen.

Enfin, il est un dernier nom qui fait autorité lorsque l'on parle de conte de fées et qui se retrouve dans les contes fin-de-siècle, il s'agit du danois Hans C. Andersen, auteur des *Nye Eventyr* qui parurent en recueils de 1844 à 1848.[1132]

Sa nature mélancolique qui confine au pessimisme, son mode de vie qui le tient éloigné de toute compagnie, et enfin son physique émacié, sont autant de points communs avec les auteurs décadents. Ses contes eux-mêmes, « véritables créations littéraires, dans un style très personnel, avec un narrateur qui commente l'action et dialogue avec le lecteur, remarquables par leur ironie et l'absence des morales traditionnelles, ces contes [qui] ont amené la féerie dans notre quotidien »[1133], se rapprochent de l'esthétique des contes de fées fin-de-siècle. Cette affinité d'esprit avec les auteurs de la dernière génération du siècle est peut-être à l'origine de la clémence dont les conteurs font preuve à son égard, ou peut-être ces derniers jugent-ils manquer de recul pour pouvoir le parodier efficacement comme le suggère Jean de Palacio[1134]. Le fait est que si quelques auteurs reprennent certains de ses récits, ces derniers n'en souffrent pas. Ainsi Jean Lorrain emprunte à *La Reine des Neiges* sa trame, et revendique la filiation en intitulant un de ses contes *Neighilde, d'après Andersen*[1135]. C'est surtout la fin de l'histoire que Lorrain a souhaité réécrire, à savoir la captivité du jeune garçon par Neighilde, la reine des neiges, et sa libération par son amie Gerda, non pas pour la contredire mais plutôt pour y exploiter les descriptions possibles d'un palais fait de givre, et de sa souveraine au cœur de glace qui, par la froideur de ses baisers et de ses regards, sait captiver l'homme et le tenir en son pouvoir, comme l'illustrent ces quelques passages :

Le petit Péters dormait dans la splendeur gelée du palais de Neighilde, au beau milieu de la salle des fêtes, figé dans la transparence d'un énorme pilier (...). Autour de lui c'était la morne féerie, toute de pâleurs et d'éblouissements roses, toute de stalactites et d'icebergs du palais qu'enflammait une aurore boréale ; d'autres salles s'ouvraient à l'infini, désespérément vastes et vides,

[1132] Voir *supra*, première partie, chapitre I, I.2.2. « Hans Christian Andersen, une figure à part dans le paysage du conte de fées littéraire ».
[1133] O. Piffault, « Hans Christian Andersen, *Nye Eventyr* », *in Il Etait une fois les contes de fées, op.cit.*, notice 49, p. 132.
[1134] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 21 : « Andersen, très lu à la fin du siècle, était trop récent, (...) [pour] avoir l'universalité et le recul nécessaires ».
[1135] J. Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse, op.cit.*, p. 309.

désespérément blanches aussi ; le vent du pôle y courait comme un fou et, nuit et jour, la neige y voletait floconnante, chassée et refoulée aux angles par les Rafales du vent du nord.[1136]

Ou encore :

(...) c'était une reine de glace avec des rayons de lune gelés aux épaules en guise d'ailes et un long manteau de givre fourré de neige brumeuse, (...) Et cette reine s'appelait Neighilde, et le petit Péters l'aimait et la redoutait. Oh ! cette reine pétrifiée et comme léthargique des abeilles d'hiver, cette vierge auguste des blêmissantes visions du pôle, le petit Péters l'avait aimée et l'avait beaucoup redoutée en même temps, (...) Il était maintenant son captif. A force de l'aimer, il avait attiré le regard mort de la reine, (...) le petit Péters avait dit un *Pater*, mais Neighilde l'avait baisé au front et le petit Péters avait oublié ses prières.[1137]

Aucune volonté parodique ou de « mutinerie » ne transparaît donc dans ce conte de Jean Lorrain.

Seul Oscar Wilde, qui s'est lui aussi inspiré des *Contes pour les enfants* d'Andersen dans deux des contes qui constituent le recueil intitulé *Une Maison de grenades*, semble s'attaquer au conteur danois. En effet, Jack Zipes considère *L'Enfant étoile* comme le contre-pied du *Vilain petit canard* ce qu'il explique en ces termes :

L'Enfant étoile, par exemple, est l'histoire inversée du *Vilain petit canard* d'Andersen, (...). Alors qu'Andersen s'arrête à la beauté représentée par l'apparence élégante du canard devenu cygne qui se soumet à l'aristocratie des cygnes royaux, la position de Wilde se moque implicitement d'Andersen en offrant une idée bien plus complexe de ce qu'est la beauté. Pour Wilde, la beauté repose sur la prise de conscience joyeuse du fait que la misère peut être vaincue si l'on s'oppose au pouvoir abusif et à la propriété privée. Dans *L'Enfant Etoile*, un très bel enfant, qui est fier, cruel et égoïste, doit apprendre que son apparence favorisée par le destin ne lui donne pas le droit de maltraiter des moins favorisés que lui. Il sera rendu hideux et placé dans leur position. Après des années d'errance à aider les autres, il réussira à reconquérir sa belle apparence, qui sera plus évidente puisqu'elle sera spirituelle ; il sera reconnu comme roi et gouvernera son peuple avec justice et raison. Mais Wilde ne peut se contenter de nous répéter que tout est bien qui finit bien. Le ton biblique qui clôt le conte résonne comme un avertissement : « cependant il ne gouvernera point si longtemps car grande avait été sa douleur et si amère le feu de ses épaules qu'en moins de trois ans il mourut. Et celui qui lui succéda gouverna de nouveau cruellement ».

[1136] *Ibid.*, pp. 310-311.
[1137] *Ibid.*, p. 313 à 315.

Contrairement à Andersen, Wilde insistait constamment sur la nécessité de délivrer la société de la domination si l'on voulait que l'essence de la beauté se manifeste.

De même, dans *Le Pêcheur et son âme* Wilde reprendrait, toujours selon J. Zipes, l'histoire de la *Petite sirène* pour en critiquer le message :

Dans *Le Pêcheur et son âme,* Wilde renverse à nouveau une histoire d'Andersen : *La Petite sirène.* A la place de la sirène qui se mutile et se mortifie pour acquérir une âme, Wilde propose un pêcheur qui tombe amoureux d'une sirène et lui ravit son âme. Mais l'âme de ce pêcheur, reflet de son surmoi et des conventions sociales, est jalouse et cherche à prendre sa revanche ; elle l'incite à commettre de mauvaises actions. Pourtant l'amour du pêcheur pour la sirène est si fort qu'il survivra, l'incitant même à tourner le dos à l'Eglise et à la société. Sirène et pêcheur ne seront unis que dans la mort. Le non conformisme du pêcheur est un refus symbolique de souscrire aux intérêts du prêtre et des marchands. L'amour est une expérience libératrice qui lui permet d'atteindre son unité intérieure sans interférence d'une « âme ». Wilde exalte avec humour la vie d'un homme qui refuse une âme puis se considère comme un saint. Le ton respectueux et l'imagerie religieuse servent à dénoncer l'hypocrisie de la pratique orthodoxe chrétienne qui rationalise la souffrance au profit des riches.[1138]

En définitive, l'ensemble des grands noms, ou des œuvres qui ont laissé une empreinte sensible dans l'histoire du conte de fées littéraire, est exposé aux critiques et aux réécritures des conteurs fin-de-siècle. Toutefois, les exemples qui viennent d'être cités sont pour la plupart des cas ponctuels, et chacun des « pères » évoqués est plus ou moins exploité.

Il est tout de même, en cette fin-de-siècle, un conteur qui fait l'unanimité, mais uniquement en ce qu'il est inlassablement décrié, accusé des pires mensonges et effrontément contredit, il s'agit de Charles Perrault.

[1138] J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion, op.cit.*, pp. 153-154.

III.2. « Ce bon Perrault ».

Charles Perrault semble être un conteur incontournable en ce XIXème siècle. Pour s'en convaincre, il suffit de s'intéresser aux publications des *Contes* pour entrevoir le succès de l'ouvrage auprès des lecteurs. Des données purement statistiques révèlent que soixante éditeurs différents ont donné lieu lors de la seconde moitié du XIXème siècle à deux cent trente-trois rééditions du recueil, ce qui revient à trois ou quatre tirages annuels.[1139] Visiblement, en termes de consommation, Perrault était un produit rentable pour les maisons d'édition !

L'imagerie française ne reste pas sourde à ce succès et s'empresse elle aussi, de vouer un culte aux féeries perraltiennes qui semblent être aussi prodigues que l'âne du conte du même auteur ! :

> La concurrence est vive entre les centres imagiers français qui tous exploitent le filon des contes de Perrault[1140].

En 2004, s'est tenue à Metz une exposition intitulée « Par des contes d'ogre et de fée, Perrault en images à Metz et Epinal ». Le but affiché était de « comparer la production de ces deux voisines, deux concurrentes, sur un thème imposé, l'illustration d'un « monument » de la littérature française »[1141], mais elle apporte surtout un témoignage riche et fiable de la fortune littéraire de Charles Perrault dans le domaine de l'imagerie en France, mais aussi plus furtivement en Allemagne, de par la situation géographique et l'histoire de Metz . Ce qui en ressort principalement, c'est l'abondance des productions liées à Perrault, mais aussi et surtout leur diversité. En effet, les imagiers ne se contentent pas de mettre en images les récits de *Ma Mère L'Oye*, ils les modifient, les tronquent, ou les mélangent entre eux ou avec d'autres récits merveilleux. Ainsi, apprend-on que *Peau d'Âne* fait l'objet de six productions des éditeurs messins et spinaliens, et chacune d'entre elles fait « fi du texte original,

---

[1139] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 22.
[1140] Annie Renonciat, « Et l'image, en fin de conte ? suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie », in *Romantisme*, n°78, 1992, p. 104.
[1141] Catalogue de l'exposition « Par des contes d'ogre et de fée, Perrault en images à Metz et Epinal », *op.cit.*, p. 6.

au profit de libres adaptations en prose »[1142]. Ou encore, l'imprimerie Roy et Thomas de Metz fait paraître *L'Histoire de la Mère l'Oie, ou le secret d'avoir de l'esprit*, entre 1862 et 1865, où tous les personnages de Perrault sont présents aux côtés d'une vieille dame « bête comme une oie », et des personnages de la Comédia del'Arte, à savoir Arlequin, Polichinelle et Cassandre[1143]. Perrault n'est plus ici que prétexte, et ses récits sont malmenés. Cependant, force est de constater que son nom fait vendre dans toute la seconde moitié du XIXème siècle. A noter que le public visé est spécifiquement un public constitué d'enfants, et plus on avance dans le siècle, plus il se restreint encore à un public d'enfants appartenant à un milieu bourgeois. Cela se manifeste par des productions qui allient des qualités graphiques et techniques. Les imprimeurs iront jusqu'à créer de petits théâtres en kit où les enfants peuvent s'amuser à mettre en scène les personnages des contes de Perrault aux côtés des personnages ajoutés aux récits d'origine par les imagiers[1144].

En outre, Perrault séduit les sculpteurs qui, à leur tour, rendent hommage au conteur. Ainsi, Cendrillon, Peau d'Âne et l'auteur lui-même se voient immortalisés à cette époque dans le bronze ou dans le marbre.[1145]

Cet intérêt ne se limite pas à la littérature française, bien au contraire, et la réception « dix-neuvièmiste » du recueil s'étend en Allemagne, sous la plume des frères Grimm qui revisitent les aventures de Peau d'Âne, dans *Mille pelages*, de Barbe-Bleue dans *Fitschersvogel*, et du Petit Chaperon Rouge dans le conte du même nom. En Angleterre aussi, constate Jean de Palacio, « c'est à des modèles français et perraltiens »[1146] que recouraient les conteurs. L'Italie n'est pas en reste, et en 1875 Carlo Collodi, avant de donner naissance à son très célèbre petit pantin de bois prénommé Pinocchio, traduit en italien les contes de Perrault.

Perrault jouit donc d'une postérité remarquable au XIXème siècle, même si, comme on vient de le voir, ses récits sont souvent malmenés et que l'utilisation de son nom représente un argument de vente plutôt qu'une réelle célébration de son

---

[1142] *Ibid.*, p. 33.
[1143] Une reproduction de la planche en question figure en annexe.
[1144] Voir en annexe les reproductions des théâtres à monter pour « jouer » les contes *Cendrillon* et le *Château de Barbe-Bleue*.
[1145] Anne Pingeot, « Le Conte sculpté dans la seconde moitié du XIXème siècle », in *Romantisme*, n°78, *op.cit.*, p. 11 à 21.
[1146] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 21.

œuvre. Dès lors, il reste à découvrir le sort que lui ont réservé les conteurs fin-de-siècle.

III.2.1. Omniprésence d'une figure fondatrice...

> Avec Perrault, c'était l'ensemble d'une œuvre qui était prise en compte comme ferment ou levain d'un nouveau merveilleux. La densité et la brièveté du recueil invitaient à la synthèse, gravaient les personnages dans l'imaginaire collectif comme des types inoubliables : Cendrillon, La Belle-au-Bois-Dormant ou Riquet à la Houppe prenaient véritablement valeur exemplaire.[1147]

Ainsi, d'après Jean de Palacio, les récits des *Contes et histoires du temps passé* constituent un prétexte idéal à la création de nouveaux textes. Parmi eux se trouvent les récits de Léo Lespès[1148] qui reprennent l'intégralité des textes de Perrault complétés par des suites souvent surprenantes. A l'image de cet auteur, nombreux sont les écrivains qui revisitent les textes originaux, et cela se constate dès les titres des recueils. En effet, en 1891, Paul Arène fait allusion au *Petit Poucet,* en intitulant son recueil *Les Ogresses*[1149]. Dans le *Gil Blas* de décembre 1892, on assiste au *Sixième mariage de Barbe-Bleue,* auquel le lecteur est convié par H. de Régnier. Le Petit Chaperon Rouge séduit lui aussi les écrivains tels A. Daudet qui en fait un roman[1150], alors que A. Coupey le voit bleu[1151] et C. Narrey[1152] l'imagine rose. En ce qui concerne Cendrillon, E. Bergerat[1153] l'imagine en automobile ; Peau d'Âne quant à elle, réapparaît sous la plume de Charles Buet dans un recueil de *Contes moqueurs*[1154]. Enfin la Belle au Bois Dormant se rendort chez Mendès[1155] et ne se réveille pas chez J. d'Adelwärd-Fersen[1156].

[1147] *Ibid.*, p. 22.
[1148] Léo Lespès, *Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm, op.cit.*
[1149] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*
[1150] A. Daudet, *Le Roman du Chaperon Rouge*, Paris, M. Lévy, 1862.
[1151] A. Coupey, *Le Petit Chaperon Bleu*, Paris, Vagné, 1880.
[1152] Ch. Narrey, *Le Petit Chaperon Rose, in Le Bal du Diable*, Paris, Michel Lévy, 1874.
[1153] E. Bergerat, *Cendrillon en Automobile, in Contes de Caliban, op.cit.*
[1154] Ch. Buet, *Si Peau d'Âne m'était conté, in Contes moqueurs,* Paris, Giraud, 1885.
[1155] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 52.
[1156] J. d'Adelswärd-Fersen, *La Belle au Bois Dormant ne s'est pas réveillée, in Ebauches et débauches,* Paris, Vanier, 1901.

Au cœur des récits, les allusions au recueil de celui qui, deux siècles auparavant, défendait la cause des modernes, abondent. Par exemple, dans les contes *Isoline-Isolin* et *Les Mots perdus,* de Catulle Mendès, un épisode important fait référence à l'hypotexte. En effet, dans le premier conte, le récit s'ouvre sur la colère de la fée Urgande qui enrage de ne pas avoir été conviée au baptême de la princesse Isoline. De même, la fée des *Mots perdus* nous est présentée comme emplie de colère envers le peuple du pays où elle habite, et de désir de vengeance. « Quelle offense avait subie la Fée? » interroge le conteur : « c'est ce que le conte ne dit pas d'avantage », poursuit-il avant d'invoquer une hypothèse à cette haine vindicative : « on avait peut-être, suppose-t-il, omis de la prier au baptême de la fille du roi. »[1157] A la lecture de ces deux entrées en matière, le lecteur ne peut que se remémorer cette vieille fée qui infligea cent ans de sommeil à la jeune princesse dont les parents avaient oublié de l'inviter au baptême de leur enfant.[1158]

Peau d'Âne est aussi présente dans les textes fin-de-siècle, toujours sous forme d'allusions. A ces robes, par exemple, qui devaient sauver la princesse d'un mariage incestueux : une robe couleur du temps, une couleur de lune et une autre couleur de soleil. Ainsi, dans la *Bonne récompense* le roi veut-il offrir à sa fille une robe « couleur d'étoiles ou d'aurore »[1159] et dans les *Mots perdus,* il est possible que la méchante fée vive dans un pays voisin du royaume « où les couturières se montrèrent habiles à broder de lunes et d'étoiles les robes des princesses. »[1160] Par ailleurs, dans la *Mémoire du cœur*, un roi venant de perdre son épouse, fait le serment de ne jamais épouser une autre femme qui ne soit en tout point semblable à sa défunte femme. On se souvient aussitôt de la promesse faite à la mère de Peau d'Âne par le père de cette dernière, de n'épouser une autre femme qu'à la condition « qu'elle soit plus belle et mieux faite que [la reine]. »[1161]

Ailleurs, il est question du *Petit Poucet*, lorsque Myrtile, qu'un mystérieux enchanteur tout puissant menace de priver de ses pouvoirs, se demande « que deviendront, dans leurs chaumières, les paysans et les paysannes, quand les averses de grêle auront cassé les branches des pommiers fleuris ? Combien de petits enfants pleureront abandonnés dans les broussailles sans chemin, n'apercevant d'autre clarté

[1157] C. Mendès, *Les Mots perdus, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 144.
[1158] Cf. Ch. Perrault, *La Belle au bois dormant, in Contes, op.cit.*
[1159] C. Mendès, *La Bonne récompense, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 136.
[1160] *Les Mots perdus, ibid.*, p. 144.
[1161] Ch. Perrault, *Contes, op.cit.*, p. 70.

pendant que le loup les guette, que la lampe allumée, au loin, par la femme de l'ogre ! »[1162]

De même, comment ne pas voir dans le don de la fée des *Baisers d'or* qui permet à deux vagabonds de voir sortir de leur bouche une pièce d'or chaque fois qu'ils ouvriraient celle-ci, un clin d'œil au conte *Les Fées* où deux jeunes filles, l'une bonne, l'autre mauvaise, se voient réciproquement « proférer » des perles et des vipères.

Enfin, chez W.M. Thackeray, la fée Réglisse fait référence aux actions des fées marraines de Perrault, en se les appropriant au passage[1163], tandis que dans une sombre forêt chez Willy[1164], ou dans l'étable où vient de naître l'enfant Jésus chez J. Lemaître[1165], tous les personnages des *Histoires et contes du temps passé* sont réunis, et qu'au même moment, A.I. Ritchie transpose l'histoire de Cendrillon dans la bourgeoisie victorienne[1166].

Cette énumération des reprises de Perrault, bien que loin d'être exhaustive, permet de conclure à une omniprésence du conteur dans les recueils de ses successeurs de la fin du XIXème siècle. Il reste désormais à voir comment cette célébration du père va se retourner contre lui.

III.2.2. ...pour mieux éroder les fondements.

Ce bon Perrault, est, au mieux, un ignorant, au pire un malversateur. Le temps est révolu où l'on prenait sa version des *Contes* pour parole d'Evangile.[1167]

[1162] C. Mendès, *Les Trois bonnes fées, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 164.
[1163] W.M. Thackeray, *La Rose et la bague, op.cit.*, p. 32 : « Quel bien fais-je en endormant cette princesse pour cent ans ? En collant un boudin au nez d'un nigaud ? En faisant tomber des diamants et des perles des lèvres d'une petite fille, des vipères et des crapauds de celles d'une autre ? ».
[1164] Willy, *Mécompte de fées, in* F. Lacassin, *Si les fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1629.
[1165] J. Lemaître, *Les idées de Liette, ibid.*, p. 1608.
[1166] A.I. Ritchie, *Cinderella, in* J. Zipes, *Victorian Fairy Tales, op.cit.*, p. 101.
[1167] Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op. cit.*, p. 23.

C'est ce que remarque Jean de Palacio à la lecture des contes de fées fin-de-siècle. Pour les conteurs, Perrault aurait, volontairement ou non, menti, trompé ses lecteurs... Les auteurs fin-de-siècle s'empressent alors de corriger ces mensonges par des « suites », véritables réquisitoires contre le texte fondateur.

Mais avant tout, il faut s'attarder un instant sur le syntagme « ce bon Perrault ». Voilà une appellation que l'on retrouve fréquemment lorsque les auteurs font allusion au conteur. C'est par exemple le cas dans les *Oiseaux bleus*, de C. Mendès,[1168] ainsi que dans *Les Ogresses* de P. Arène[1169], dans *Les contes de Caliban*, de E. Bergerat[1170], ou encore, occurrence plus surprenante encore, dans le roman de J.K. Huysmans, *Là-Bas*[1171]. Expression complaisante, elle disqualifie l'auteur en renvoyant une image de personnage bonhomme, mais dont les propos doivent être soumis à caution. Et c'est bien ce qu'il ressort des textes, où Perrault est très souvent corrigé. Paul Arène, par exemple, se pose en détenteur de la vérité et rétablit les mensonges du père du *Petit Poucet* dans *Les Ogresses*, en l'accusant de parti-pris:

> Perrault, sans doute, fut mal renseigné, ou bien il aura volontairement falsifié les faits pour excuser l'indigne conduite de son héros qui répond à l'hospitalité de la bonne ogresse en faisant égorger ses filles.[1172]

Charles Perrault, déchu de son statut de maître incontesté du conte de fées, se révèle n'être qu'un menteur. Les conteurs s'empressent donc de le dénoncer avec plus ou moins de verve, et de corriger ses erreurs. Catulle Mendès entreprend le premier de mettre en lumière la fiabilité toute relative des textes fondateurs. Pour ce faire, il met en scène un rouet magique offert par une fée mourante :

> Ce qu'il dit, c'est beaucoup de jolis contes ; les uns que personne ne sait, les autres qu'il sait mieux que personne ; et, dans ce dernier cas, comme il ne manque point de malice, il prend plaisir à faire remarquer et à rectifier les erreurs commises par les personnes qui se sont mêlées d'écrire ces récits.

Puis, en quelques lignes, le conteur « rectifie » Perrault en ce qui concerne les contes de *Cendrillon* dont l'aînée « ne portait pas au bal du prince, comme on l'a cru

---

[1168] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, p. 52.
[1169] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*, p. 9.
[1170] E. Bergerat, *Les Contes de Caliban, op.cit.*, p. 206.
[1171] J.K. Huysmans, *Là-Bas, op.cit.*, p. 176.
[1172] P. Arène, *Les Ogresses, op.cit.*, p. 9.

jusqu'ici, un habit de velours rouge avec garniture d'Angleterre ; mais une robe d'écarlate, brodée d'argent et passementée d'orfroi » ; de même « parmi les monarques de tous les pays, priés aux noces de Peau d'Âne, les uns, en effet, vinrent en chaise à porteurs, d'autres en cabriolet ; les plus éloignés montés sur des éléphants, sur des tigres, sur des aigles ; mais on a omis de nous faire savoir que le roi de Mataquin fit son entrée dans la cour du palais, assis entre les ailes d'une tarasque qui jetait par les naseaux des flammes de pierreries ».[1173] Le vieux rouet magique offert par une fée mourante fait donc autorité, et supplante en la matière, ce « bon Perrault ». Mendès profite du caractère merveilleux de ce rouet pour légitimer ses dires et pour asséner ses propres réfutations, comme par exemple concernant le déroulement de l'histoire de la Belle-au-Bois-dormant, en rappelant toutefois que « c'est toujours le Rouet qui parle » :

> J'accorde que les choses se passèrent ainsi et l'auteur, jusqu'à ce moment, n'a point menti avec trop d'effronterie. Mais il n'y a rien de plus faux que le reste du conte.[1174]

Ici, aidé du rouet, Mendès prend soin de corriger le conte premier, en choisissant de modifier l'issue du récit. Ce texte éminemment contestataire, débute en ces termes :

> Ce n'est pas seulement l'histoire que l'on écrit à l'étourdie, c'est la légende aussi ; et il faut bien reconnaître qu'il est arrivé fréquemment aux conteurs les plus consciencieux, les mieux informés, - Mme d'Aulnoy, le bon Perrault lui même, - de ne pas relater les choses exactement de la façon qu'elles s'étaient passées dans le pays de la féerie.[1175]

Avec *La Belle au bois rêvant,* Mendès annonce son intention parodique dès le titre. La modification du récit intervient lorsque le prince accède à la couche où repose la princesse depuis cent ans. En effet, celle-ci demande au jeune homme de lui citer des attraits de la vie réelle, attraits qui pourraient se mesurer aux délices offerts par le rêve. Puis n'étant pas convaincue par les arguments du prince, elle se retourne et se rendort...

[1173] C. Mendès, *La Belle au bois rêvant, in Les Oiseaux bleus, op.cit.*, pp. 52-53.
[1174] *Ibid.*, p. 54.
[1175] *Ibid.*, p. 52.

E. Bergerat, quant à lui, revient sur la pantoufle de Cendrillon. Pour lui, elle n'était pas de vair, mais de verre. Ce détail semble l'irriter prodigieusement car il s'emporte contre Perrault et ceux qui se seront entêtés à sa suite à ne pas considérer ces mules comme étant faites de verre. « De « vair », s'insurge-t-il, les pantoufles de Cendrillon. Ah ! les imbéciles ! ».[1176]

Quant à Willy, il dément l'ensemble du recueil dans son récit *Mécomptes de Fées*, et si Perrault n'est pas explicitement cité, la présence de ses personnages, bien que décrits de manière triviale, suffit à le confondre, comme on peut s'en rendre compte à la lecture du début du conte :

Il y avait une fois deux beaux enfants dont l'un se nommait Daphnis et l'autre Chloé, et qui ne savaient rien de la vie, parce qu'ils avaient reçu une éducation très cléricale.

Advint qu'ils se perdirent dans un bois, la veille de leurs noces, et se trouvèrent fort dépourvus, n'osant plus marcher à travers les ténèbres, par crainte de s'égarer plus encore. Et, comme la nuit était pleine de mystères, Daphnis et Chloé tremblaient ainsi que des innocents devant un juge d'instruction.

La lune se leva soudain et leur fit voir qu'ils étaient parvenus dans une clairière déserte ; mais bientôt arrivèrent, à la file, un loup pelé, un petit chafouin très laid, une fille rougeaude et moustachue, une splendide personne à l'air ensommeillé, un gros homme, une souillon, une femme vêtue d'une peau d'âne, etc., etc.

Lors, le gros homme s'avançant vers le couple : « Ne craignez point, nous ne vous voulons que du bien. Vous allez entrer demain en mariage et vous ignorez la philosophie de l'existence ; nous allons vous l'enseigner. C'est votre bonne étoile qui vous égara en cette clairière. On vous a bourré la tête de rêvasseries ridiculement optimistes, on vous a persuadés de croire aux bonnes fées qui mènent à bien les projets des pauvres mortels ; tout ça, mes enfants, c'est de la blague, et vous devez prendre tout juste le contre-pied de ces fariboles.

« Sachez d'abord qu'il n'est pas de bonnes fées ; les mauvaises les ont tuées depuis longtemps. Il n'y a plus de rois qui désirent des enfants ; au contraire, moins ils en ont, plus ils sont heureux. Il n'y a pas d'autres talismans que les pinces-monseigneur pour ouvrir les portes, et vous auriez tort de compter sur la baguette qui découvre les trésors -, d'ailleurs ils vous seraient sûrement réclamés par l'Etat. On ne change plus les princes en animaux ; tout ce qu'on peut faire, c'est transformer les bêtes en fonctionnaires. »[1177]

Puis, chaque personnage raconte sa véritable histoire : l'ogre avait pour habitude de recueillir les orphelins perdus, jusqu'au jour où « ce petit gredin de Poucet », l'a trahi en abusant de son hospitalité pour lui voler et ses filles, et ses

[1176] E. Bergerat, *Cendrillon en automobile, in Contes de Caliban, op.cit.*, p. 214.
[1177] Willy, *Mécomptes de Fées, in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. 1629.

souliers. Pour finir, Poucet colporta d'horribles rumeurs sur l'ogre, et, semble-t-il, c'est sur ces fausses rumeurs que Perrault fonda son récit. Le loup, quant à lui, raconte s'être fait duper par le Chaperon Rouge qui lui aurait dit les pires horreurs sur sa mère-grand, avant de lui demander d'aller « lui tordre le cou ». Naïf, le loup accepta de lui rendre ce service, mais le Chaperon, pour être sûre d'être lavée de tout soupçon, prit soin d'avertir les gendarmes ! Au final, le loup fit vingt ans de prison, et la « drôlesse » hérita des économies de son aïeule et convola avec un garçon coiffeur. Les histoires de Cendrillon, de la Belle au Bois, de Barbe-Bleue, de Riquet à la Houppe, de la Fille aux perles, du Chat botté, et de Peau d'Âne, se ressemblent toutes en ce que ces héros et héroïnes des contes de Perrault, censés vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants selon la formule consacrée, ont eu des destins bien sombres et errent misérablement dans cette forêt où les ont rencontrés Daphnis et Chloé. Toutes et tous ont été trahis, abusés, calomniés, mais ce ne sont pas pour autant des victimes innocentes, et le dernier paragraphe évoque des mœurs et une moralité qui s'éloignent grandement des descriptions faites par Perrault :

> Le lendemain matin, ayant retrouvé le chemin de la maison paternelle, Daphnis et Chloé résolurent de ne pas se marier. D'ailleurs ils n'avaient pas perdu leur temps pendant la fin de la nuit, et Chloé n'était plus qu'une demi-vierge.[1178]

Avec *Mécompte de Fées*, Willy réécrit à rebours les contes de fées de Charles Perrault. Il en prend le contre-pied et met en lumière les erreurs qu'il estime s'être glissées dans les textes, sans pour autant accuser directement l'auteur de tromperie. En effet, le conte met en scène des personnages victimes de calomnies ou de rumeurs, tels l'ogre diffamé par Poucet ou le Loup par le Chaperon Rouge, et laisse penser que Perrault pourrait s'être basé sur ces rumeurs pour rédiger son recueil. Quoi qu'il en soit, que le conteur, qui perd au passage ce statut pour devenir une sorte de biographe peu fiable, ait menti volontairement, ou qu'il se soit fié à des racontars non fondés, le constat est implacable : le maître en matière de conte de fées est bel et bien renversé.

Anatole France procède à l'identique dans ses récits : il n'accuse pas Perrault de mensonges volontaires, mais suppose, dans *Les sept femmes de la Barbe-Bleue*, qu'il ne s'est pas basé sur des faits très certains :

[1178] *Ibid.*, p. 1632.

Charles Perrault, qui, vers 1660, eut le mérite de composer la première biographie de ce seigneur justement remarquable pour avoir épousé sept femmes, en fit un scélérat accompli et le plus parfait modèle de cruauté qu'il y eût au monde. Mais il est permis de douter, sinon de sa bonne foi, du moins de la sûreté de ses informations.[1179]

Ailleurs, il reproche à son prédécesseur ses oublis, sans contester ses dires. Ainsi, concernant toujours cette histoire de la Belle-au-Bois-Dormant, il ne réfute en rien les affirmations de l'auteur, bien au contraire, à chaque fois qu'il fait allusion au récit premier, il précise ses références :

Quinze ans, jour pour jour, s'étaient écoulés depuis l'arrêt des fées. Le roi et la reine habitaient avec la Cour la résidence agreste des Eaux-Perdues. Qu'ai-je besoin de conter ce qui advint alors ? On sait comment la princesse Aurore, courant un jour dans le château, alla jusqu'au faîte d'un donjon où, dans un galetas, une bonne vieille, seulette, filait sa quenouille. Elle n'avait pas entendu parler des défenses que le roi avait faites de filer au fuseau.

-Que faites-vous là, ma bonne femme ? demanda la princesse.

-Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille, qui ne la connaissait pas.

-Ah ! Que cela est joli ! reprit la dauphine. Comment faites-vous ? Donnez-moi, que je voie si j'en saurais faire bien autant.

Elle n'eut pas plutôt pris le fuseau qu'elle s'en perça la main et tomba évanouie. (*Contes de Perrault*, édition André Lefèvre, p. 86).[1180]

Il répète cette pratique de la citation à plusieurs reprises, et si l'on se rapporte au texte original, on découvre en effet que A. France a souhaité reprendre presque exactement les termes de Perrault :

Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étant allés à une de leur maison de plaisance, il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château, et montant de chambre en chambre, alla jusqu'au haut d'un donjon dans un petit galetas, où une bonne vieille était seule à filer sa quenouille. Cette bonne femme n'avait point ouï parler des défenses que le roi avait faites de filer au fuseau.

« Que faites-vous là, ma bonne femme ? dit la princesse.

- Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas.

[1179] A. France, *Les Sept femmes de la Barbe-Bleue*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *op.cit.*, p. 1689.

[1180] A. France, *Histoire de la Duchesse de Cigogne et de M. de Boulingrin*, *in* F. Lacassin, *Si les Fées m'étaient contées*, *ibid.*, p. 1685.

- Ah ! Que cela est joli, reprit la princesse, comment faites-vous ? donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant. »

Elle n'eut pas plutôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'arrêt des fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main et tomba évanouie.[1181]

Si Anatole France agit de la sorte, c'est parce que ce n'est pas sur les aventures de la princesse qu'il veut revenir, mais sur celles des personnes qui l'entouraient lors de son enchantement, car on se souvient que c'est tout le château qui s'est retrouvé plongé dans un sommeil sans fin. De toute cette compagnie, Perrault ne dit mot, et c'est ce manque que A. France souhaite pallier par son récit :

L'histoire de la Belle-au-Bois-dormant est bien connue ; on en a d'excellents récits en vers et en prose. Je n'entreprendrai pas de la conter de nouveau ; mais, ayant eu communication de plusieurs mémoires du temps, restés inédits, j'y ai trouvé des anecdotes relatives au roi Cloche et la reine Satine, dont la fille dormit cent ans, ainsi qu'à divers personnages de la Cour qui partagèrent le sommeil de la princesse. Je me propose de communiquer au public ce qui, dans ces révélations, m'a paru le plus intéressant.[1182]

Perrault n'est donc pas contesté, mais ce sont surtout les failles de son histoire qui sont mises en lumière. Par cette pratique, France s'inscrit dans la lignée de Léo Lespès qui a rédigé tout un recueil où il s'astreint à reprendre chaque conte de *Ma Mère l'Oye* pour lui imaginer une suite qui, on s'en doute, loin d'être innocente, aura à cœur de réactualiser le merveilleux premier. C'est en tout cas ce qu'il annonce dans une lettre adressée à son illustrateur, Henry de Montaut :

Tous les enfants auxquels on raconte *Le Petit Poucet* disent, après l'avoir écouté, ce mot charmant :

ENCORE !...

Ils veulent une suite ; comme on a fait une suite aux romans de Balzac, au *Don Quichotte* de Cervantès, aux contes arabes, à *Grandisson*, à *Faust* et au *Paradis perdu.*

« La vie, disait Balzac, n'a point de dénouement définitif... »

Les enfants sont de cet avis.

Et ils demandent sans cesse à leurs mères, à leurs nourrices, à leurs bonnes, ce que sont devenus *Riquet à la Houppe* ou l'*Adroite Princesse.*

J'ai essayé de satisfaire leur curiosité.

[1181] Ch. Perrault, *La Belle au bois dormant, in Les Contes, op.cit.*, p. 41.
[1182] A. France, *Histoire de la Duchesse de Cigogne et de M. de Boulingrin, op.cit.*, p. 1679.

J'ai écrit, au courant de la plume, un appendice à ce livre naïf, tiré des *Contes de ma Mère l'Oie* par Perrault lui-même.

Seulement, mes moralités sont un peu plus orthodoxes que les siennes.

Le Code Napoléon est appliqué aux Fées et aux Génies pour la première fois...[1183]

Dans ces suites, on reproche donc à Perrault de n'être pas exhaustif dans ses récits. Par exemple, voici comment débute la suite du *Petit Chaperon Rouge*, intitulée *Le Petit Chaperon Rouge après sa Mort* :

On vous a conté comment le Petit Chaperon Rouge fut mangé par le Loup de compagnie avec sa Mère-Grand ; la moralité de ce conte, c'est qu'il ne convient point aux jeunes filles de s'amuser en chemin à cueillir des noisettes, à faire la chasse aux papillons de l'air et aux fleurs timides de la prairie. – C'est cet esprit de dissipation qui perdit le Petit Chaperon Rouge et qui exposa la pauvre Grand-Mère à être la première victime.

Tout le monde a lu cet apologue, et personne, après l'avoir lu, ne s'est informé du sort de la pauvre mère qui envoyait ainsi sa fille comme messagère de paix ; nous l'avons vue préparer la galette et le petit pot de beurre qu'elle destinait à l'aïeule ; nous l'avons vue coiffer au départ de son chapeau vermillon, celle qu'elle ne devait plus retrouver ; mais nous n'avons point assisté à ses angoisses à la nouvelle de la mort de son enfant chérie.[1184]

En outre, il va sans dire que ces suites sont le théâtre idéal pour mettre en scène le merveilleux fin-de-siècle, le merveilleux bouleversé qui constitue l'essence même de ces contes de fées fin-de-siècle.

Donc, Charles Perrault, auteur très en vogue au XIXème siècle, voit son recueil *Histoires et contes du temps passé* pris pour cible par ses descendants fin-de-siècle. En effet, les conteurs décadents y font allusion, le prennent comme référence, et le citent, mais « c'est pour mieux le parodier », pourrait répondre le loup prêt à dévorer le Chaperon, comme le conte fin-de-siècle est prêt à sacrifier le conte traditionnel. En effet, la parodie qui transparaît au travers de l'hypertextualité rejette ouvertement le texte fondateur et seule la réécriture semble amener la vérité. En outre, cette démarche est vaine par définition, car les conteurs s'astreignent à dénoncer les mensonges de Perrault, en les remplaçant par leurs propres mensonges ! Car aucune des théories quant à ce qu'il est arrivé à tel ou tel personnage ne peut être

[1183] L. Lespès, lettre liminaire au recueil, adressée à Henri de Montaut., *in Les Contes de Perrault continués par Thimothée Trimm, op.cit.*

[1184] *Ibid.*, pp. 3-4.

vérifiée, et pour cause, auteurs et lecteurs savent bien qu'il ne s'agit là que d'un moyen de célébrer l'imagination. C'est une pratique où l'on retrouve l'humour décadent évoqué plus haut, et avec lui, un nouveau coup porté par les auteurs à leurs récits, où l'ironie semble être encore une fois leur arme privilégiée. En outre, la parodie, nous rappelle Genette en citant Dumarsais au sujet de la poésie, « est un composé à l'imitation d'un autre, où l'on détourne dans un sens railleur des vers qu'un autre a fait dans une vue différente. »[1185] Ici, le terme de détournement est particulièrement pertinent, car il s'intègre parfaitement dans une poétique de perversion.

Par ailleurs, celle-ci atteint son paroxysme lorsqu'elle se colore d'une volonté autodestructrice. Et c'est bien ici le cas puisque, si Perrault est bien la victime principale de ces conteurs fin-de-siècle, ce sont, avec lui, tous les grands noms du conte de fées littéraire qui subissent leurs attaques. Or, démystifier ces grands noms, revient à démanteler le conte de fées lui-même. Dès lors, revendiquer ses propres textes comme appartenant à ce genre que l'on vient de détruire, revient à les discréditer. En effet, si ses ancêtres n'étaient que mensonges et tromperies, par une loi d'hérédité, le conte de fées fin-de-siècle ne peut être lui-même qu'une ultime tromperie. En résumé, le conte de fées fin-de-siècle, par une sorte d'atavisme littéraire, se sait voué à disparaître tout comme son aïeul qui vient de périr sous ses propres coups, phénomène que vient confirmer Jean de Palacio en ces termes :

> [Le merveilleux] se saisit lui-même comme un monde qui finit, comme un merveilleux en voie d'extinction, travaillé de l'intérieur par l'autodestruction.[1186]

Ainsi, expression du mal être endémique de la génération fin-de-siècle, qui a espéré un instant s'évader du quotidien dans les contrées du merveilleux, le conte « jaune », comme on pourrait l'appeler pour le différencier de son parent le conte bleu, semble n'avoir d'autre fin que de s'éteindre avec la génération qui l'a produit. Les conteurs, adeptes de la perversion, souhaitent mettre en avant cet acte de sabordage que représente leur écriture. En effet, alors que les titres prennent des allures d'annonces nécrologiques, les contes eux-mêmes, par leur forme évanescente,

---

[1185] G. Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 27.
[1186] J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 49.

s'approchent plus d'un non-genre que d'un genre nouveau, tout en étant discrédités par le narrateur ou, pire, par les personnages eux-mêmes. Enfin, paroxysme de cette volonté autodestructrice, ce n'est plus seulement le conte de fées fin-de-siècle qui est démantelé, mais c'est le genre dans son ensemble. Pour ce faire, les conteurs prennent pour cibles les œuvres ou les auteurs qui riment avec merveilleux, les raillent, les diffament et réécrivent leurs textes. C'est principalement Charles Perrault, dont la fortune littéraire au XIXème siècle est remarquable, qui fait les frais de ce sacrifice des figures tutélaires. En ébranlant les bases mêmes du genre, c'est tout l'édifice que les conteurs souhaitent bouleverser, y compris la dernière petite pierre qu'ils viennent tout juste de poser. La lecture des textes montre que les auteurs fin-de-siècle « révulsent »[1187] le genre en profondeur et semblent réécrire le conte de fées à rebours, en le menant sur les chemins de l'autodestruction, mais tout en revendiquant leur statut de conteurs et en affirmant leur besoin de merveilleux. Si leur démarche semble paradoxale, il faut se souvenir que la décadence se complaît dans le paradoxe et qu'elle a connaissance d'un art qu'elle maîtrise à la perfection, un art contre lequel aucune magie, noire ou blanche, ne peut rien, et cet art c'est bien évidemment la Perversion. C'est Elle qui gangrène le conte de fées traditionnel, Elle encore, qui condamne le conte de fées fin-de-siècle. Mais c'est aussi Elle qui a enfanté ce dernier, fidèle à cette image décadente d'une mère accouchant directement sur un tombeau, faisant instantanément le lien entre la naissance et la mort. Aussi, si cette mort programmée correspond bien à un souhait des conteurs de produire un genre qui naisse, vive et s'éteigne avec eux, il s'agit également pour eux, amateurs de provocations en tout genre, d'exploiter, là où l'on ne s'y attendait pas, le thème de la mort, telle une ultime affectation décadente. Quoi qu'il en soit, la réception du « conte jaune » est revendiquée, on l'aura compris, comme temporaire.

En définitive, au crépuscule du siècle, le conte de fées fin-de-siècle séduit l'élite, mais par là même, se place hors de portée d'un lectorat plus étendu qui aurait pu lui assurer prospérité et postérité. Le « conte jaune » semble donc condamné à périr avec ses créateurs et ses amateurs, plus encore il annonce cette disparition

[1187] Terme emprunté à J. Péladan, « La qualité ou de la perversité », *in Comment on devient fée*, *op.cit.*, p. 181.

prochaine en se représentant comme un genre en sursis. Peut-être peut-on réutiliser, à l'image des conteurs étudiés ici, un conte traditionnel pour retracer les derniers instants du conte de fées fin-de-siècle : ainsi, tel Cendrillon, le conte de fées se pare des atours les plus luxueux pour assister au bal fin-de-siècle. C'est la Fée Perversion, sa marraine, qui lui confectionne sa parure. A n'en pas douter, son carrosse pourpre et or doit être halé par l'Hippogriffe dont Wilde espère la venue dans son *Déclin du mensonge*[1188]. Seul le prince, être fluet à la pâleur exsangue, et quelques artistes tombent sous le charme du nouveau venu. C'est que cette petite société se reconnaît le goût commun de l'Art pur, un art « qui n'exprime rien d'autre que lui-même » et qui chante l'imagination comme meilleur moyen d'expression[1189]. Le bal se passe, une ou deux décennies peut-être, à deviser sur le siècle agonisant, et voilà un nouveau siècle qui s'annonce. Comme les douze coups de minuit qui devaient rendre à Cendrillon son aspect trivial, c'est ici la limite imposée par la Fée Perversion qui annonce la disparition des particularités décadentes du conte de fées. Ce dernier quitte alors le bal, le siècle et l'horizon littéraire. Aucun prince n'essaye de le retenir, car le seul présent au bal, un dandy assurément, disparaît du même coup. Finalement, personne ne s'inquiète réellement de cette extravagante princesse dont la disparition brutale n'est peut-être qu'un ultime caprice d'une génération qui a tantôt effrayé, tantôt surpris, parfois séduit, mais qui a fini par lasser...

[1188] O. Wilde, *Intentions, Le déclin du mensonge, in Œuvres, op.cit.*, p. 804.

[1189] *Ibid.*, p. 804, le jeune Vivian énonce à Cyril les trois doctrines de l'esthétique qui consiste à faire renaître l'art perdu du Mensonge : « L'Art n'exprime jamais rien d'autre que lui-même. Tout comme la Pensée, il possède une vie autonome et son évolution n'obéit qu'à ses propres lois. Il n'est pas nécessairement réaliste dans une époque du réalisme, ni spiritualiste dans un âge de foi. Loin d'être le fruit de son temps, le plus souvent, il s'oppose directement à lui et la seule histoire dont il conserve la trace est celle de sa propre évolution. (...)

Deuxième doctrine : il y a toujours échec artistique quand on cherche à retourner à la Vie et à la Nature et à les idéaliser. On peut parfois utiliser la Vie et la Nature comme éléments du matériau artistique mais, pour qu'elles puissent vraiment servir l'Art, il faut d'abord les traduire en conventions artistiques. Dès lors qu'il renonce à l'imagination comme moyen d'expression, l'Art abdique sur toute la ligne. (...)

Troisième doctrine : la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imite la Vie. Cela ne tient pas seulement à l'instinct d'imitation propre à la Vie mais aussi au fait que la Vie a pour objectif délibéré de parvenir à s'exprimer et que l'Art lui offre de belles formes qui lui permettent de traduire cette énergie. C'est une théorie qui n'a jusqu'ici jamais été avancée, mais elle est extrêmement féconde et jette un jour entièrement nouveau sur l'histoire de l'Art. »

CONCLUSION

C'est ici que s'achève cette visite d'une bibliothèque singulière, à l'entrée de laquelle pourrait être gravée l'inscription « Ci gît le conte de fées décadent », et où l'atmosphère qui régnait au tournant du XIXème siècle continue d'exister, engendrant le pessimisme, la misogynie et une foule de fantasmes macabres. Si cette bibliothèque a pu être érigée, c'est grâce aux bases qu'avaient jetées les romantiques, et à la rencontre entre le conte de fées littéraire et les auteurs décadents, assoiffés d'ailleurs et se reconnaissant dans une esthétique de la densité.

En effet, le conte de fées répond au besoin de s'éloigner d'une littérature naturaliste qui s'est tellement rapprochée de la vie qu'elle a fini, selon ses détracteurs, par s'éloigner de l'Art. Le mensonge devient alors le contre-pied naturel de ce courant qui bascule du succès à l'opprobre pour toute une génération de nouveaux auteurs. Quant au besoin de densité, il se construit sur les ruines du roman, qui connaît alors une crise importante, rebutant par sa longueur et ses développements jugés superflus qui ne correspondent pas à une époque tourmentée et avide de plaisirs raffinés, quintessenciés. En outre, l'essor remarquable de la presse à la même époque ne fait qu'encourager une littérature brève seyant à merveille aux colonnes de ses pages.

Par ailleurs, pénétrer dans cette bibliothèque, plonge son visiteur au pays des merveilles, mais quelles merveilles ! On y rencontre bien des fées, comme chez Perrault, mais elles sont vieilles et laides autant que méchantes et impuissantes ; parfois elles apparaissent jeunes et belles, mais c'est d'elles dont il faut le plus se méfier car leur nature féminine prend le pas sur leur nature féerique ; d'autres fois encore, elles sont minuscules et alors aussi inoffensives et inutiles que de charmants insectes. On y rencontre aussi des princes et des princesses, mais les voilà soumis aux mêmes tourments que leurs créateurs ; des enchanteurs, mais plus empotés qu'omnipotents ; des créatures légendaires, mais tournées en ridicule... C'est que les conteurs décadents ont voulu fuir les muses du réalisme en s'élançant dans les bras des fées. Hélas, elles les ont poursuivis dans les contrées merveilleuses et ont contaminé ces dernières : la maladie dans ce qu'elle a de dégradant, la vieillesse dans

son action avilissante, et la mort irrémédiable s'invitent au pays des fées. Déçus par cet ailleurs prometteur qui ne leur offre qu'un reflet du quotidien abhorré, les auteurs mettent alors leur imagination et leur verve au service de l'ironie et vont jusqu'à convoquer un Perrault d'outre-tombe et d'autres figures fondatrices du genre féerique, pour mieux les attaquer. La vieille nourrice conteuse est alors congédiée, car il n'est plus question de rapporter ces histoires aux enfants. Seul l'adulte peut y accéder, et qui plus est l'adulte érudit, à même de comprendre les morales plus esthétiques qu'éthiques, les marques d'ironies cachées dans chaque recoin du texte et les références littéraires ou mythologiques récurrentes et codées.

A n'en pas douter, la Fée Perversion, conservatrice incontestée de cette bibliothèque, s'amuse de ce spectacle et participe à la création d'un nouveau genre, celui du conte de fées fin-de-siècle. Ce n'est ni un avatar du conte de fées, ni un genre parallèle, c'est simplement une réactualisation du modèle traditionnel. D'ailleurs Catulle Mendès n'a pas voulu signifier autre chose en intitulant un de ses recueils, *Nouveaux contes de jadis*[1190]. Cependant, les modifications apportées tant à la structure des textes qu'à leur thématique, les éloignent considérablement des récits écrits par les pères du conte de fées littéraire. Aussi est-il plus juste de spécifier que ces contes de fées, qui n'en ont parfois que le nom tant le récit rapporté semble décidément ancré dans le réel, peuvent être regroupés sous la même dénomination que le mouvement qui leur a donné naissance, que l'on s'accorde à l'appeler « décadence » ou « fin-de-siècle ». On pourrait également procéder par analogie et évoquer le conte jaune, à la fois par opposition au conte bleu, naïf, sécurisant et moralisant, et pour rappeler la couverture des œuvres éditées chez Charpentier, principal éditeur des ouvrages décadents.

En outre, ce rapprochement entre les textes et leurs auteurs est justifié par le destin commun qu'ils partagent, et ce jusque dans leur extinction. En effet, la mort est présente à chaque instant à l'esprit de la génération concernée. Conscients de la fin du siècle, ils pressentent la fin du monde et l'imminence leur propre mort. Aussi la mettent-ils en scène dans leurs œuvres, et particulièrement dans les contes de fées où les personnages féeriques y sont confrontés, et la programment-t-ils en orchestrant eux-mêmes les derniers jours du conte de fées décadent. Ainsi, le paratexte est utilisé comme annonce mortuaire, tout autant que le récit qui se moque de lui-même et de

[1190] C. Mendès, *Nouveaux contes de jadis*, *op.cit.*

ses pères fondateurs, dans des frontières génériques de plus en plus floues, qui privent le texte d'une définition précise et le perdent dans un genre évanescent. La version commercialisable de l'ouvrage concourt également à provoquer la disparition du genre. Par son raffinement, sa sophistication, elle éloigne les recueils du grand public. Ce phénomène répond à un souci d'élitisme de la part des conteurs, qui mènera les œuvres à un désintérêt des contemporains, car trop chères, et à un oubli de la part des générations suivantes. Le conte jaune disparaîtra donc avec ses auteurs, c'est écrit ! Ces démiurges, impuissants à créer un monde totalement autre et à le faire exister de manière cohérente sans que la réalité y interfère, auront toutefois réussi à décider et à réaliser la mort de ce monde.

Imaginer ici, pour toutes ces créatures issues de l'imaginaire des érudits « soumis aux fantômes de l'extrême littérature »[1191], un tombeau en forme de bibliothèque a eu pour dessein de rendre hommage et justice aux conteurs d'alors.

Parallèlement au conte de fées décadent, d'autres textes merveilleux qui auront, quant à eux, échappé aux rayons du crépuscule, traversent le siècle sans encombre. Cependant, le genre du conte de fées littéraire se spécialise peu à peu dans la littérature pour la jeunesse et, alors que se développe et meurt le conte de fées fin-de-siècle, cette littérature ciblée qui cherche à séduire le jeune lectorat s'épanouit. Ainsi, en Angleterre, c'est parce qu'on cesse de considérer la littérature enfantine comme outil pédagogique, en favorisant la fantaisie et l'imagination, que la jeunesse britannique s'est plus largement tournée vers la lecture. Il est possible de considérer comme point de départ à cette évolution, les traductions des contes des frères Grimm en 1823 puis d'Andersen en 1846. En outre, entre 1841 et 1846, Henry Cole fait paraître sous le pseudonyme de Felix Summerly, *Home Treasury*, que Jean Gattégno décrit comme « un « recueil familial » de livres, d'illustrations, de jouets, destinés à nourrir le sentiment, l'imagination, la fantaisie et le goût des enfants »[1192]. Dans cette mise à l'honneur du mensonge dans la littérature enfantine, le rôle de Lewis Carroll aura été capital. Ce dernier a toujours prétendu écrire pour les enfants, d'ailleurs les aventures d'Alice étaient, au départ, un récit imaginé pour divertir une de ses jeunes

[1191] M. Schwob, « La Perversité », *in Spicilège, op.cit.*, p. 140.
[1192] J. Gattégno, « Littérature pour enfants », *in Dictionnaire des littératures de langue anglaise, op.cit.*, p. 75.

amies, Alice Liddell. Mais Carroll n'est pas auteur à se laisser enfermer dans un rôle unique, et si l'une de ses facettes lui assure une place de choix sur les rayons jeunesse des librairies, d'autres de ses visages justifient sa place, on l'a vu, dans une étude sur le conte de fées fin-de-siècle. [1193]

Quoi qu'il en soit, le conte adressé aux enfants s'affirme au XIXème siècle. On a eu l'occasion au cours de cette étude de voir la fortune littéraire de Charles Perrault et de nombreux conteurs, notamment dans l'imagerie, et si les contes originaux sont bien souvent malmenés, réduits à l'état de prétexte, ils sont plébiscités et répondent à un horizon d'attente important. Olivier Piffault[1194] constate la multiplication de ces éditions destinées aux enfants et conclut à une « infantilisation du genre » qui se poursuit au XXème siècle et se confirme en 1937 avec Walt Disney qui vient témoigner de la persistance des contes avec l'adaptation cinématographique de *Blanche Neige*. Francis Lacassin insiste, pour sa part, sur le fait que le nombre des rééditions de contes augmente, aux dépens des créations originales[1195], ce en quoi il est rejoint par O. Piffault qui ajoute que souvent, dans ces rééditions, le texte premier est modifié. Il s'interroge alors sur l'avenir de la féerie en ces termes :

> La féerie apparaît toujours plus marquée dans ses œuvres littéraires anciennes par son historicité, et l'on ne sait si l'incapacité chronique des éditeurs à assumer un texte non retravaillé est une résurrection ou un enterrement.[1196]

Ce survol de la survie du conte de fées au XXème siècle, semble donc confirmer les intuitions des conteurs décadents : tout a été écrit, il ne reste qu'à

[1193] Nous avons vu en quoi Lewis Carroll participait au bouleversement des contes de fées traditionnels, aux côtés d'auteurs dont on a constaté l'absence de postérité, ce qui amène des interrogations quant à celle de Carroll. A ce sujet, Jean Gattégno revient sur ce qu'il nomme « un curieux destin littéraire », dans une introduction aux *Œuvres* de l'auteur publiées dans la collection « La Pléiade », *op.cit*, p. XI :

« La destinée littéraire de Lewis Carroll est étrange. Il a fallu des décennies pour qu'il soit considéré, dans son pays, comme un écrivain : le centenaire de sa naissance, en 1932, marque à cet égard le tournant. (...) Mais au cours de la même époque, tandis que son pays, ses lecteurs en langue originale exaltaient le pionnier d'un nouveau type de littérature pour enfants, apparaissait en France une école de lecteurs sans relations avec la précédente, pour qui l'œuvre de Carroll était perçue comme le point de départ, involontaire peut-être, mais prémonitoire assurément, d'une création littéraire désireuse de faire éclater les cadres traditionnels, et qui mettait, en quelque sorte, l'imagination au pouvoir. Le rattachement par les surréalistes de l'œuvre de Carroll au courant qu'ils affirmaient inaugurer orientait la lecture de ce dernier, dans notre pays d'abord, mais peu à peu dans d'autres. »

[1194] O. Piffault, « Editer la féerie : postérité et concurrents du *Cabinet des Fées* », *in Il Etait une fois les contes de fées, op.cit.*, pp. 145-151.

[1195] F. Lacassin, « ...Et Peau d'Âne nous fut conté », *in Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. XVI.

[1196] *Ibid.*, p. 152.

réécrire... Peut-être le conte de fées littéraire a-t-il livré tous ses secrets et ne reste-t-il comme solution aux conteurs que de l'« habiller à la mode du temps »[1197]. Si les conteurs fin de siècle ont choisi de le pervertir, d'autres l'ont dirigé vers la littérature enfantine tout en multipliant ses supports : imagerie, petits théâtres à monter soi-même, bandes dessinées, et enfin cinéma et dessins animés :

> L'imagerie d'Epinal s'est intéressée aux contes de fées avant d'être phagocytée par un genre nouveau, la bande-dessinée. Pourvue d'une technique narrative empruntée au cinéma, elle deviendra le grand refuge du merveilleux moderne. Elle aura souvent l'occasion de visualiser les contes de fées. De façon très originale avec *La Blanche Neige* de R. Thomen ; avec une fraîcheur ravissante dans les adaptations de Perrault par Calvo, et dans les créations originales où cet artiste met en scène un univers animalier.
>
> C'est dans la bande-dessinée américaine des années trente-quarante, qu'il faut aller contempler la face obscure du merveilleux. Superman, l'orphelin de la planète Krypton, doté de superpouvoirs dus au changements de galaxie et d'une vitesse de déplacement bien supérieures à celle des bottes de sept lieues. Batman et ses adversaires aux enchantements vénéneux : le Pingouin, le Joker. Spiderman, l'homme araignée, cumule en lui les pouvoirs de l'homme et la bête... Tous procèdent d'une mutation moderne du merveilleux adapté à la pensée d'une société pré-atomique.[1198]

En ce qui concerne le destin du conte de fées, nous laisserons le dernier mot à Francis Lacassin qui, dès l'introduction aux textes qu'il a choisi de réunir dans un anthologie intitulée *Si les fées m'étaient contées*, dresse un constat : « Non, le conte de fées n'est pas mort ». Il offre simplement, peut-on ajouter, un visage protéiforme qui change en fonction de l'époque, un peu à l'image du diable de Banville qui demande à Gavarni de lui dessiner une silhouette « moderne »[1199].

Par ailleurs, nous avons vu que le merveilleux était un moyen d'évasion pour les auteurs, mais ce n'était pas le seul, et avant de clore cette étude sur le conte de fées , il paraît juste d'évoquer son parent, le conte fantastique. En effet, si les conteurs fin-de-siècle aimaient à voir le réel s'inviter au pays des fées, ils permettent au surnaturel de prendre sa revanche en s'introduisant dans le quotidien fin-de-siècle sous diverses formes appartenant au genre fantastique. Pour Henri Benac, le

---

[1197] H. Durville, « Les contes de fées dans la littérature », *in Les Fées, op.cit.*, p. 132.
[1198] F. Lacassin, « ... Et Peau d'Âne nous fut conté », *in Si les Fées m'étaient contées, op.cit.*, p. XVII.
[1199] Th. de Banville, *Séance de portrait, in Contes féeriques, op.cit.*, pp. 31-40.

fantastique naît d'une réaction contre le rationalisme, « c'est ainsi, explique-t-il, que le conte fantastique s'épanouit en France au XIXème siècle, en pleine période de croissance économique et de développement scientifique ».[1200] Poe, Hoffmann, Nodier font partie des maîtres qui auront mené le genre fantastique jusqu'aux esprits décadents, charmés par les possibilités ainsi offertes pour s'opposer au réel, mais incapables de résister à l'envie de le pousser dans ses ultimes retranchements.

La première direction que prend le fantastique est le fantastique ésotérique, ce qui amène M. Raimond à dénoncer « les jeux de l'ésotérisme et les fruits d'une imagination quintessenciée » qui se « donnent libre cours dans des contes comme ceux de M. Schwob »[1201]. Puis, rapidement, les évènements surnaturels vont s'intérioriser faisant alors place au fantastique psychologique. L'époque décadente, avant Freud, commençait à découvrir l'existence de l'inconscient. En effet, en 1868, Hartmann publie la *Philosophie de l'Inconscient*, mais cela reste une notion mal définie et mal perçue. Le fait est que l'on apprend alors que le psychisme humain dissimule des profondeurs secrètes jusqu'alors « insondées ». Pour la psychologie nouvelle, la conscience est intermittente et ne révèle qu'une infime partie de l'être[1202]. Dès lors, la peur, le fantasme et même la folie, deviennent matière à conter. Ainsi, Rémy de Gourmont exploite le fétichisme dans un texte intitulé *La Robe*[1203]. On y découvre un personnage obsédé par « la robe nouvelle », non parce qu'elle pare ses contemporaines, non parce qu'il est féru de mode, mais par une perversion toute particulière qui lui fait aimer la robe plus que le corps qui s'y glisse. Et cet amour devenant de plus en plus déraisonnable, cet homme aux caprices bizarres ira jusqu'à tuer celle qui, portant l'étoffe tant adorée, se refusait à lui et l'empêchait par là même, de posséder la robe nouvelle ! On peut noter que ce même thème a tété traité

[1200] H. Benac, « Fantastique », *in Guide des idées littéraires*, Hachette, 1988.

[1201] M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années 20, op.cit.*, p. 207.

[1202] *Ibid.*, p. 417. On comprend alors en quoi ce genre de raisonnement a pu influencer un auteur comme M. Schwob et donner lieu au recueil de contes que constitue *Cœur double*. En effet, il définit lui même l'enjeu de son entreprise dans sa préface : « Le cœur de l'homme est double ; l'égoïsme y balance la charité ; la personne y est le contrepoids des masses ; la conservation de l'être compte avec le sacrifice des autres ; les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité. Ainsi l'âme va d'un extrême à l'autre. » in M. Schwob, préface à *Cœur double*, Toulouse, Ombres, « Petite Bibliothèque », 1996, p. 9. En outre, J. Claretie souligne dans la préface aux *Histoires incroyables*, de Jules Lermina, qu'« il a été prouvé que pour l'observateur, assez maître de soi pour se regarder penser, il y a une mine profonde et toujours féconde à explorer (...). Ce sont ces infiniment petits de la conception cérébrale qu'il est intéressant de noter. C'est là le vrai fantastique, parce que c'est l'inexploré ; parce que sur ce terrain, les surprises, les antithèses, les absurdités sont multiples et renaissantes », in J. Claretie, préface aux *Histoires incroyables* de Jules Lermina, Paris, L. Boulanger, 1885.

[1203] R. de Gourmont, *La Robe, in Histoires magiques, op.cit.*, p. 89.

par Henri de Régnier dans son *Sixième mariage de Barbe-Bleue*[1204], où l'amoureux des robes n'était autre que Barbe-Bleue lui-même. Ainsi de nombreux textes explorent les méandres de l'inconscient par le biais du fantastique, qui permet aux conteurs de brouiller les pistes entre la conscience du réel et la folie. D'ailleurs, tout comme le merveilleux a permis à l'idéalisme de s'illustrer, le fantastique lui ouvrira ses pages principalement sous la plume de Villiers de L'Isle-Adam, et jamais le réel, qui reste un matériau de base au genre en question, n'aura été plus malmené.

Enfin, à la fin du XIXème siècle, les paradis artificiels font leur entrée dans la littérature fantastique. En effet, toujours pour échapper un instant à la réalité, les artistes, entre autres, prennent pour habitude d'user des stupéfiants. J.L. Brau, dans son *Histoire de la drogue*, avance que se droguer participait d'un phénomène de mode ; ainsi, il raconte que « les joailleries proposaient même à leurs clients toxicomanes des seringues en plaqué or dans des écrins précieux »[1205]. L'usage de l'éther ou autre morphine intervient alors à tous les niveaux de la création, inspiration, rédaction, ou choix des thèmes. Thomas de Quincey apporte une illustration édifiante de ce phénomène avec ses *Confessions d'un mangeur d'opium*[1206], et Marcel Schwob lui dédie son conte *Les Portes de l'opium*[1207] en plaçant en épigraphe l'une de ses citations : « O just, subtle and mighty opium !... »[1208]. Jean Lorrain, quant à lui, semblait préférer l'éther à l'opium. Pour José Santos, « la drogue participe activement à la création de ce fantastique si particulier aux récits de J. Lorrain (..) [elle] a pu décider du choix de certains mots, de certains rythmes et phrases, et (...) ses cauchemars ont certainement donné

[1204] H. de Régnier, *Le Sixième mariage de Barbe-Bleue, op.cit.* En outre, la pulsion meurtrière, sans motif précis, a quant à elle intéressé Gaston Danville qui, dans *Le Meurtrier,* met en scène un narrateur qui rapporte le récit de meurtres qu'il pense simplement avoir rêvés, tant son entendement se trouble au moment des faits, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est bien le responsable d'une série de crimes qu'il commet dans un état second. (G. Danville, *Le Meurtrier, in* I. Merello, *Contes de l'impossible, op.cit.*, p. 51). Si Danville raconte les conséquences de ce dédoublement, Schwob décrit ce phénomène dans *l'Homme double,* (M. Schwob, *L'Homme double, in Cœur double, op.cit.*, p. 73) tandis que d'autres cherchent des explications à cette schizophrénie du moi. R. de Maricourt, par exemple, imagine que chacun de nous est soumis au poids de ses vies passées. Il avance en effet, l'hypothèse de la réincarnation dans *Le Notaire pendu.* Ainsi, pour la partie consciente de chaque homme, il y aurait à porter non seulement le poids de l'inconscient, force cachée et incontrôlable, mais également celui de plusieurs vies déjà vécues et autant de fautes dont on doit assumer les conséquences. (R. de Maricourt, *Le Notaire pendu, in* I. Merello, *Contes de l'Impossible, op.cit.*, p. 153).

[1205] J.L. Brau, *Histoire de la drogue*, Paris, Tchou, 1968, p. 84.

[1206] T. de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, Londres, Penguin Classics, 1986.

[1207] M. Schwob, *Les Portes de l'opium, in Cœur double, op.cit.*, p. 97.

[1208] « Oh ! Opium mérité, délicat et puissant. »

naissance à des contes »[1209]. Pour souligner la particularité de ces textes qui présentent le point commun d'avoir été produits par un esprit soumis aux effets de drogues, Michel Desbruères a choisi de les réunir sous le titre *Contes d'un buveur d'éther*[1210].

Ainsi, les auteurs décadents semblaient attirés par la littérature fantastique, et il est possible de deviner les différents chemins qui les ont menés à ce genre dans un passage du texte de Schwob, *Les Portes de l'opium*, où il décrit en quelques mots les états d'âme de ses contemporains :

> Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues ; d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles.[1211]

« Comme nous voilà loin d'Hoffmann et des premiers conteurs français »[1212], s'exclame P.G. Castex certainement à juste titre, encore que l'on puisse se demander si la démarche de tous ces conteurs ne relevait pas d'une même intention, les conteurs décadents ayant tout simplement exploité les extrêmes limites du fantastique établi jusqu'alors. Il serait intéressant de voir si l'on peut conclure à la création d'un conte fantastique décadent, comme nous avons conclu à un conte de fées fin-de-siècle, et de dresser un constat quant à son évolution et son rôle dans la littérature fantastique du XXème siècle. En 1989, Ida Merello a réuni, présenté et annoté des textes d'auteurs français tels Gaston Danville, Jules Lermina, René de Maricourt, Léon Riotor, Robert Scheffer et Charles de Sivry dans une anthologie intitulée *Contes de l'impossible*[1213], mais il manque une étude comparée qui permettrait à de nombreux auteurs européens de sortir « des oubliettes de l'histoire »[1214].

[1209] J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op.cit.*, pp. 40-42.
[1210] J. Lorrain, *Contes d'un buveur d'éther*, Paris, Verviers, « Marabout », 1975.
[1211] M. Schwob, *Les Portes de l'opium, in Cœur double, op.cit.*, p. 97.
[1212] P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, op.cit.*, p. 118.
[1213] I. Merello, *Contes de l'impossible, op.cit.*
[1214] Expression empruntée à Guy Ducrey, « En guise de préface « enseigner » la décadence », *in* J. de Palacio, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 20 : « Aussitôt que l'on aborde l'imaginaire fin-de-siècle, dans le cadre d'une maîtrise ou d'un doctorat, la notion de *recherche universitaire* retrouve sa pleine signification : car il s'agit bien d'une quête visant à ramener au grand jour des trésors (ou des horreurs !) qui avaient sombré dans les oubliettes de l'histoire ».

Sommaire

INTRODUCTION. **Page 1**

Première partie : De la muse à la fée. Page 20

Chapitre I : Les legs du passé, les richesses du présent. **Page 24**

I. Généalogie des fées fin-de-siècle. **Page 25**

I.1. Les racines européennes du conte de fées littéraire. Page 25

I.1.1. *Marie de France et les prémices du récit bref.* *Page 26*
I.1.2. *Le rôle fondateur de la nouvelle selon Boccace.* *Page 29*
I.1.3. *Le Piacevoli Notti, de Giovan Francesco Straparola et Lo Cunto de li cunti, de Giambattista Basile, berceaux du conte de fées littéraire.* *Page 31*
I.1.4. *Le rôle primordial des conteurs français de la fin du XVIIème siècle.* *Page 41*
I.1.5. *Les fées en catalogue.* *Page 45*
I.1.6. *Petite géographie des grands contes constitutifs de l'héritage culturel européen.* *Page 45*

I.2. L'héritage romantique. Page 47

I.2.1. *Le romantisme allemand et le renouvellement de l'histoire féerique.* *Page 49*
I.2.2. *Hans Christian Andersen, une figure à part dans le paysage du conte de fées littéraire.* *Page 57*
I.2.3. The King of the Golden River, *de John Ruskin, ou l'invitation au voyage vers le merveilleux.* *Page 59*
I.2.4. *Baudelaire, Gautier et Flaubert, triumvirat du Bref et du Beau.* *Page 62*

II. Recensement de la population « elfique » à la fin du XIXème siècle en Europe. **Page 66**

II.1. Les fées au musée. Page 67
II.2. Les fées sur scène. Page 69
II.3. Les fées au fil des pages. Page 72

Chapitre II : Le récit bref, un récit couleur du temps. **Page 76**

I. L'idéale brièveté, ou l'osmazôme de la littérature. **Page 78**

I.1. Aveu d'impuissance... Page 79

I.1.1. L'impuissance, un symptôme fin-de-siècle. *Page 80*
I.1.2. Un symptôme qui se complique d'un langage schizophrène. *Page 81*

I.2. ...ou réelle volonté d'écrire un récit court. Page 85

I.2.1. Une esthétique de la densité. *Page 85*
I.2.2. Formes brèves et densité. *Page 87*
I.2.3. « Les bénéfices éternels de la contrainte ». *Page 90*

II. Un idéal vénal. **Page 93**

II.1. La presse, une marâtre nourricière. Page 93
II.2. Le paradoxe d'une littérature qui se revendique « valeur non-marchande », pourtant publiée dans une presse industrielle. Page 96
II.3. Le renversement de l'impérialisme de la presse en faveur de la génération décadente. Page 100

Chapitre III : Le conte de fées, un genre subverti et subversif. **Page 104**

I. Perversion, muse fin-de-siècle. **Page 108**

I.1. De la perversité. Page 108
I.2. Psychiatrie et perversion. Page 110
I.3. Pour une poétique de la perversion. Page 111
I.4. L'humour fin-de-siècle : mourir de rire, mais mourir vraiment Page 116

II. Le merveilleux, un terrain de jeux pour démiurge impuissant. **Page 119**

II.1. La « modernisation » du conte. Page 119
II.2. Le merveilleux : terre d'élection du mensonge. Page 121
II.3. S'évader à tout prix du « pénitencier de son siècle ». Page 123
II.4. L'idéalisme, ou le refuge de l'esprit dans ses propres mensonges. Page 124

Chapitre IV : Le merveilleux à la fin du XIXème siècle, une tentative de réponse à la tentation ésotérique **Page 127**

I. Les affinités entre la décadence et l'ésotérisme. **Page 129**

II. La réponse du merveilleux. **Page 134**

Deuxième partie: Un merveilleux perverti. Page 144

Chapitre I : Un merveilleux traditionnel en danger. **Page 146**

I. La critique d'un style. **Page 149**

I.1. Le laconisme des récits traditionnels. Page 149
I.2. Un langage trop fade. Page 157
I.3. Une naïveté embarrassante. Page 159
I.4. L'enlisement des récits dans des schémas trop rigides. Page 164

II. Les assauts du réel. **Page 167**

II.1. L'ingérence du réel dans les territoires du merveilleux. Page 171
II.2. L'intrusion de la femme au pays des fées. Page 173
II.3. La Maladie et la Mort s'invitent dans les contrées féeriques. Page 181

III. L'agonie des fées. **Page 186**

III.1. Les manifestations de l'agonie des fées. Page 187

III.1.1. *La vieillesse.* *Page 187*
III.1.2. *La petitesse.* *Page 191*

III.2. Les causes de l'agonie des fées. Page 194

III.2.1. *Des vœux, hélas ! accomplis.* *Page 194*
III.2.2. *L' « aféisme ».* *Page 198*
III.2.3. *Le progrès.* *Page 202*
III.2.4. *La religion.* *Page 204*

Chapitre II : Un conte de fées « laïque » **Page 210**

I. Un habit onirique pour le merveilleux fin-de-siècle. **Page 212**

I.1. Le rêve pour transcender le réel. Page 212
I.2. L'idéalisme, entre rêve et réalité. Page 218

II. Invocation des personnages traditionnels et révocation de leur statut magique. **Page 223**

Chapitre III : Des contes « pour les enfants d'hier ». **Page 232**

I. Les morales. **Page 235**

I.1. Des morales naïves pour « édifier » un merveilleux impuissant. Page 237
I.2. Des morales inquiétantes. Page 240

II. Une mythologie décadente. **Page 245**

II.1. Une lecture décadente du mythe. Page 248
II.2. Pour une « mythologie-mosaïque ». Page 257

Troisième partie:
Une réception aux couleurs crépusculaires. Page 265

Chapitre I : De la quintessence à la déliquescence. **Page 269**

I. Vers un recueil œuvre d'art. **Page 272**

I.1. Les rééditions des contes de fées au XIXème siècle. Page 272

I.1.1. Pour une publication de masse. *Page 273*
I.1.2. Honneur aux bibliophiles dans les dernières décennies. *Page 274*

I.2. Les éditions des contes de fées fin-de-siècle. Page 278

II. Les conteurs maudits. **Page 283**

II.1. Une prédominance qui se joue sur le mode mineur. Page 283

II.1.1. Un élitisme avéré dans une réception limitée, éphémère mais unanime. *Page 285*
II.1.2. Un élitisme revendiqué pour un lectorat raffiné. *Page 287*

II.2. Conte décadent et décadence du conte. Page 291

Chapitre II : Une mort programmée. **Page 298**

I. Les oracles du paratexte, ou les « axiomes du crépuscule ». **Page 299**

I.1. « Mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot… » Page 301
I.2. Le lieu du commentaire. Page 305
I.3. *Les Oiseaux bleus* de Catulle Mendès, ou l'architecture de l'évanescence. Page 309

II. Un texte sapé de l'intérieur par une écriture de perversion. **Page 315**

II.1. L'amalgame. Page 315

II.1.1. L'amalgame entre le conte et le roman, ... *Page 316*
II.1.2. ... entre le conte et le théâtre, *Page 318*
II.1.3. ... entre le conte et la poésie, *Page 323*
II.1.4. ... entre le conte et la comptine. *Page 330*

II.2. L'ironie. Page 333

II.2.1. Un narrateur indiscret. *Page 334*
II.2.2. L'ironie réflexive, ou le rire des fées. *Page 339*

III. Les pères célébrés et sacrifiés. **Page 343**

III.1. De nombreux emprunts, autant de dédains. Page 343

III.1.1. Les Mille et une nuits. *Page 344*
III.1.2. William Shakespeare. *Page 347*
III.1.3. Les comptines revues et corrigées. *Page 349*
III.1.4. Les frères Grimm. *Page 353*
III.1.5. H.C. Andersen. *Page 355*

III.2. « Ce bon Perrault ». Page 358

III.2.1. Omniprésence d'une figure fondatrice... *Page 360*
III.2.2. ... pour mieux éroder les fondements. *Page 362*

CONCLUSION. **Page 373**

SCD NANCY 2
46, av. de la Libération
B.U. LETTRES