



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 1, Janvier 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4775>

Rires et sourires féeriques

Jennifer Ruimi

Revue *Féeries, Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, n°5, « Le rire des conteurs » Publication de l'Umr, Lire, n° 5611, Grenoble : ELLUG, 2008, EAN 9782843101236.



Pour citer cet article

Jennifer Ruimi, « Rires et sourires féeriques », Acta fabula, vol. 10, n° 1, Ouvrages collectifs, Janvier 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4775.php>, article mis en ligne le 02 Janvier 2009, consulté le 29 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.4775

Rires et sourires féeriques

Jennifer Ruimi

La revue *Féeries*, spécialisée dans l'étude des contes, se propose pour ce cinquième numéro d'étudier une dimension souvent ignorée par la critique : celle du comique dans l'ensemble de la production des contes de la fin du dix-septième et du dix-huitième siècles.

Cette injustice faite au conte « de la première vague » s'explique par deux raisons principales, annonce Jean Mainil dans son article liminaire « Le sourire des fées, aux origines du merveilleux comique ». D'une part, la postérité n'a retenu de comique que les contes parodiques et licencieux des Lumières, oubliant que les contes de fées écrits entre 1695 et 1715, multipliaient eux aussi clins d'œil ironiques, distance autoparodique et décalages destinés à faire rire. D'autre part, ajoute J. Mainil, les contes de cette période ont été victimes d'une lecture biaisée : considérés comme précieux par les contemporains des premières conteuses, ils ont ensuite été relus par les Romantiques et vus comme des écrits *rustiques*. Ainsi, les contes, par ces durables faux sens de la critique, ont été pour ainsi dire longtemps oubliés des études sur le comique.

Pourtant, conte et comique sont indissociables et c'est ce que s'attachent à montrer les différents articles de ce numéro de *Féeries*, qui tracent tous les aspects du rire dans les contes, de sa forme la plus grossière à son expression la plus raffinée avant d'en étudier la fonction morale, esthétique et politique.

I Typologie du rire dans les contes Mélanges et décalages

« Dans quel sens *Les Mille et une Nuits* et les féeries classiques sont-elles « comiques » ? » Telle est la question que se pose Jean-Paul Sermain dans son article.

Première réponse : le comique vient de la confrontation entre des éléments prosaïques — comme la présence d'une grand-mère alitée — et de données surnaturelles à l'instar du loup qui parvient à passer pour ladite grand-mère vêtue d'un déshabillé. C'est d'ailleurs le même type de comique que met en valeur Nathalie Rizzoni dans son texte « Féeries à la Foire » lorsqu'elle évoque un des traits récurrents du théâtre forain consistant justement à juxtaposer dans un effet de décalage permanent éléments surnaturels et prosaïques comme dans *Arlequin, roi des Ogres* de Lesage, où le personnage éponyme « envoie son pourvoyeur,

chaussé de bottes de sept lieues, « dans la rue de la Huchette » pour y prendre « quarante dindons tout cuits ». » Mais les deux auteurs vont plus loin.

Ainsi, J.-P. Sermain, après avoir montré que le conte explorait les possibilités littéraires d'une période « d'exploration [des] nouveaux genres et registres » nés de la disparition progressive des codifications imposées par une stricte poétique des genres, met en évidence le fait que « les éléments qui servent de support à la disconvenance des logiques ont des propriétés dont la rencontre ne produit pas seulement un effet comique, mais associe à cet effet comique un aspect bizarre, inquiétant, dérangeant, voire fantastique. » Dès lors, le conte devient le lieu d'un mélange troublant où les registres s'entrechoquent, où prosaïque et surnaturel se rencontrent et où le lecteur hésite entre dégoût, sourire ou rire.

Quant à N. Rizzoni, elle insiste elle aussi sur la « suspension de la vraisemblance, requise par une dramaturgie en partie fondée sur l'inattendu, le renversement et l'extraordinaire » : le conte mis en scène bouscule alors jusqu'à la « préciosité cultivée dans les contes », par le biais d'un autre décalage comique, issu de la dégradation du langage des personnages. À ces éléments comiques s'ajoutent par ailleurs tous les jeux scéniques provoquant le rire (jeux sur la taille des personnages, animaux sur scène, métamorphoses, enchantements divers, vols burlesques de lapins ailés ou de griffons inidentifiables, apparition de saucissons magiques et autres procédés scénographiques). Le théâtre de la Foire semble ainsi mettre en valeur la richesse comique du conte ; mais à la Foire, n'est-ce pas le conte lui-même que l'on raille ?

Dérision, humour, ironie

Le décalage n'est pas le seul procédé comique présent dans les contes. Ainsi, J. Mainil met en évidence dans « Le sourire des fées » la présence d'une « atmosphère ludique » qui tend à « nier la pertinence ou l'intérêt » du conte lui-même. Or cette inscription du conte dans la dérision, ou plutôt l'autodérision, est une autre source du rire.

D'une certaine façon, Manuel Couvreur ne dit pas autre chose lorsqu'il montre comment Antoine Galland joue avec les incohérences narratives et discursives des *Mille et une Nuits* (« Du sourire à la morsure, L'humour dans la traduction des *Mille et une Nuits* par Antoine Galland »). Pourtant M. Couvreur poursuit sa réflexion en apportant une nuance importante. En effet, l'auteur retrace l'attitude complexe de Galland dans son rôle de traducteur de contes arabes. Dans un premier temps, explique-t-il, lorsque Galland joue son rôle de traducteur, le narrateur externe s'efface, laissant tout le soin de la narration à Schéhérazade, personnage de la fiction et narratrice interne des contes. À ce moment-là, s'il y a du comique, c'est du côté de l'humour qu'il faut le chercher. Pourtant, l'humour qui agit comme un signal de connivence entre le — ou les — conteur(s) et le lecteur, cède la place à une autre

forme comique, plus corrosive, plus décapante, plus mordante quand Galland se fait auteur et non plus simplement traducteur. Ainsi, dans *L'Histoire d'Aladdin*, qu'il rédige intégralement, Galland multiplie les prises de distance ironiques par rapport aux personnages et à la fiction, s'inscrivant en cela dans la tradition des contes de Perrault. Humour et ironie agissent donc de façon différente, mais toujours en prenant une même distance par rapport aux textes.

Nonsense

Le rire peut également naître de l'absence de logique. Ce rire provoqué par l'absurde trouve une résonance toute particulière dans les contes britanniques, et en particulier ceux d'Horace Walpole, précurseur du « nonsense » qu'on retrouvera sous la plume de Lewis Carroll. C'est ce qu'étudie Jan Herman (« Les *Contes hiéroglyphiques* de Horace Walpole et la question du "nonsense" »). L'auteur commence par définir le « nonsense » — à savoir une « tension irrésolue entre présence et absence de sens » — avant d'étudier en détails plusieurs des *Contes hiéroglyphiques* de Walpole. Cette échappée dans un genre de comique spécifiquement britannique permet ainsi au lecteur de la revue de découvrir un auteur dont les Français ne connaissent que quelques œuvres.

Badinage et persiflage

Beaucoup plus dans le goût français est le persiflage, jeu de société pratiqué au XVIIIe siècle, « art de la "mise en boîte" réglée, de la provocation impavide, du sarcasme glacé, de l'absurdité par système — de la double entente en un mot, de ceux qui partagent le code à l'égard de tel(le) ou tel(le) qui fait les frais de l'opération par incapacité de jeu avec les signes », pour reprendre la définition très précise de Jean-François Perrin dans son étude sur « Le règne de l'équivoque. A propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au XVIIIe siècle ». Or c'est la généralisation de la mode du persiflage qui contribue à l'essor du régime satirico-parodique du conte merveilleux. En effet, si l'autoparodie est un trait constitutif du conte — ce qu'explique par ailleurs J.-P. Sermain — elle est aussi le fait d'une époque qui célèbre l'équivoque. Dans une période (1730-1760) où la langue française, censée être la langue « de la décence », révèle ses doubles fonds et ses sens cachés — pour le plus grand plaisir des libertins — le conte apparaît comme le lieu d'une multiplicité de possibles interprétatifs. Ainsi, dans ses marges, dans les « coutures » du texte, autrement dit dans le paratexte, le conte s'amuse des codes du genre, les détourne, les réinvente et c'est sans doute cette ironie omniprésente qui permet de saisir la force critique des contes de cette époque.

Il semble que ce soit dans le même esprit qu'on puisse lire *Grigri* de Cahusac. Françoise Gevrey insiste en effet dans son article (« L'amusement dans *Grigri* de Cahusac ») sur l'amusement, « objectif premier de l'auteur ». Ce dernier multiplie en effet les éléments destinés à faire sourire le lecteur : paratexte fantaisiste, motif du

génie chatouilleur provoquant des rires fous à la cour, onomastique...l'amusement et le badinage sont bien omniprésents dans l'œuvre.

Pourtant, le rire connaît ses limites au sein même du conte. L'amusement, écrit F. Gevrey, « si souvent recherché comme divertissement et comme antidote de l'ennui, dans une perspective presque janséniste, n'atteint pas son but. » Le rire devient par là même condamnable, voire immoral. On retrouve d'ailleurs cette idée dans l'article de Nicolas Veysman « Le rictus moral de Marmontel » qui explique comment le rire finit par disparaître totalement des contes moraux pour ne plus se manifester que dans les contes immoraux. Rire et morale ont donc partie liée : le rire n'est donc pas là uniquement en tant que source de divertissement, mais comme porteur de leçon.

II Fonctions du comique *Castigare ridendo mores*

« Plaire et instruire », « Corriger les mœurs par le rire » : ces adages remis au goût du jour par les Classiques correspondent encore au dix-huitième siècle aux programmes annoncés par les conteurs. Si l'on raconte une histoire, c'est avant tout pour éduquer, pour former le lecteur, et le caractère ludique des contes est un moyen supplémentaire d'y parvenir.

Ainsi, Molière est régulièrement convoqué par les conteurs, notamment par Marmontel, dont l'œuvre bénéficie largement d'une « inspiration moliéresque » pour reprendre les mots de N. Veysman.

De même, lorsque Cahusac écrit *Grigri*, il ne cherche pas uniquement à amuser le public mais « entend bien dire au passage ce qu'il pense de la vie des cours », indique F. Gevrey.

Quant à Galland, lorsqu'il traduit les *Mille et une Nuits*, c'est entre autres pour « faire rire des ridicules, des hypocrisies, des vices » (J.-P. Sermain), c'est « pour faire profiter les lecteurs "des exemples de vertus et de vices qu'ils y trouveront" et les éclairer sur "les coutumes et les mœurs des Orientaux" », ajoute M. Couvreur. Pourtant le conte, insiste Jean-Paul Sermain, « ne cherche pas à donner de leçon sur la société comme la comédie ou la satire (même si le conte parfois en emprunte les outils ou les couleurs) » mais provoque une réflexion sur soi, qui, elle, permet d'accéder à une certaine forme de « vérité morale ».

Le rire condamné

Cependant N. Veysman montre que Marmontel adopte une attitude ambiguë par rapport au rire. S'il reconnaît l'utilité et les vertus pédagogiques de la *vis comica*, le conteur met aussi en valeur, notamment dans l'article « Comique » de *l'Encyclopédie*, la « "relation" immorale » instaurée entre le moqueur et le moqué : l'un est flatté dans son amour-propre, l'autre est méprisé, dans une position d'infériorité. « Si le rieur est immoral, poursuit Veysman, c'est à cause de la relation dissymétrique

établie par le dispositif comique ». Au contraire, le registre pathétique instaure une forme de compassion vertueuse qu'il faut rechercher. Si Mamontel tend toutefois vers « une parfaite coexistence des deux veines comique et pathétique [...] en faisant de la dénonciation des ridicules une modalité de l'éloge sentimental des vertus », il a conscience de cette tension entre le rire et les larmes. Ses contes moraux finissent ainsi par être des « contes à pleurer », c'est-à-dire des textes où le lecteur communit avec le personnage, comme le ferait le public d'un drame bourgeois. Notons enfin que Nicolas Veysman aborde le conte immoral dans la fin de son article et montre que le rire finit là aussi par se transformer en « rictus »

Le rire double, instrument pour corriger les hommes, mais aussi marque d'une certaine forme d'immoralité, constitue un élément important de l'article de Françoise Gevrey sur *Grigri*. Si l'amusement triomphe, il le fait aussi parce qu'il « suppose [...] une approche distanciée de l'écrit ». De cette distance parodique se dégage alors un paradoxe. Le conte « est écrit pour amuser, mais le rire y est généralement condamné, parce qu'il est signe des vices de la cour, signe d'un ridicule de mauvais ton (celui des haut-le-corps et des coq-à-l'âne) provoqué par un malin génie qu'on élimine, signe enfin d'une lubricité féminine qui n'est pas le sentiment mesuré qui garantit la joie naturelle »

L'exploration permanente des possibles narratifs, discursifs, poétiques, la parodie et l'autoparodie, le mélange des registres, le dérèglement volontaire et méthodique de tous les codes et de toutes les règles littéraires, le jeu avec les équivoques, la rupture pure et simple avec toute forme de logique sont autant de signes que le rire du conte est l'expression d'une constante recherche de la liberté. Et c'est bien cette extraordinaire liberté qui pousse les fées à rire à gorge déployée.

NB : La revue propose des comptes rendus critiques de *La Clé des contes*, de B. Bricout, des *Contes*, de Mme de Murat, de *L'Age d'or du conte de fées : De la comédie à la critique*, édition critique de N. Rizzoni, d'une édition critique de *Contes* établie par F. Gevrey et de *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)* de R. Martin.

PLAN

AUTEUR

Jennifer Ruimi

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jennifer.ruimi@wanadoo.fr