

**Voix clandestines dans les contes de fées : L'exemple de
« Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy**

**by
Charlotte Trinquet**

La littérature féminine du grand siècle permet aux femmes de faire entendre leur voix en ce qui concerne notamment la politique du mariage. Depuis Madeleine de Scudéry et la duchesse de Montpensier, les romancières se donnent entre autre pour mission d'instruire les jeunes filles afin qu'elles puissent connaître leurs droits et leurs devoirs avant d'entrer dans une union pouvant ruiner leur avenir si elles ne se prennent pas elles-mêmes en charge. On retrouve dans « Finette Cendron » de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, comtesse d'Aulnoy, écrit en 1697, le même message sur le mariage que celui de *Clélie* qui, lors d'une conversation avec Sapho, dans l'épisode de Brutus & Lucrece (vol. 2, paru en 1654), proclame que la seule condition possible au mariage serait d'en faire le contrat selon les termes que propose la demoiselle. Selon Joan DeJean, c'est en effet à partir de la *Clélie* que l'on peut voir se transformer l'image de l'amazone à celle plus large d'une femme qui connaît ses droits légaux et ses responsabilités, ce que Scudéry avait codifié pour la nouvelle fiction (91). On retrouve également dans les contes de fées féminins la même théorie d'écriture que dans les *Nouvelles Françaises* (1656), lorsque la Princesse de Montpensier préconise l'écriture d'une histoire, à l'exemple de Scudéry, assez proche des lecteurs qui connaissent suffisamment la société dans laquelle ils vivent pour la reconnaître dans l'ouvrage, afin de pouvoir s'y instruire dans la lecture (Segrais 18). Mais dès 1657, Boileau dénonce la nouvelle comme menace à la fondation de l'État français : entre autre, elle exalte l'usurpation féminine de la prérogative que les hommes ont alors de régner sur l'espace domestique, et par ce biais encourage ce que Boileau appelle la « mollesse » masculine.¹ Si la femme sait prendre le meilleur parti pour elle-même, comme le conseille Lafayette, en toute connaissance de ses droits et obligations, suivant les principes des Scudéry et Montpensier, elle devient la maîtresse de son corps et de son bien. Si elle l'est, c'est forcément au détriment des

arrangements patriarcaux qui font passation de pouvoir dans la société. A l'âge du colbertisme, si l'on donne du pouvoir aux femmes, c'est qu'on en retire des mains des hommes. Ces sortes de nouvelles qui instruisent les femmes de leurs droits constituent ainsi une menace au mariage et à la stabilité financière des familles, et donc de l'État. Le roman et la nouvelle posent également un autre problème à la fin du siècle, puisque capable de dévier la vérité historique telle qu'elle était officiellement admise simplement en regardant l'histoire d'un autre point de vue.² En cette fin de siècle, la voix des romancières devient alors clandestine et il n'y avait pas de meilleur medium que les contes de fées pour passer leur message et continuer l'instruction des jeunes filles. En effet, la séparation de la vérité et du mensonge, comme le préconise Bayle, se retrouve exactement dans le mouvement vers l'écriture des contes de fées : l'intention politique du discours peut y être masquée par le contexte féerique considéré comme irréel, puisque a-temporel et a-spatial, ce qui semble éviter toute confrontation possible avec la réalité contemporaine, historique et politique. Après avoir résumé les aspects principaux du conte étudié dans ce contexte, je définirai deux espaces spécifiques ouverts dans le récit, l'un féerique et l'autre féminin, qui permettent à Mme d'Aulnoy, à travers une critique voilée de la société contemporaine, de proposer un apprentissage aux jeunes filles de bonnes familles qu'elle entend élever, continuant ainsi le travail de la génération précédente des romancières.

Dans « Finette Cendron », Mme d'Aulnoy nous présente une réécriture tout à fait originale de deux contes-types, le 327, qui correspond en France au « Petit Poucet » de Perrault, et le conte-type 510a, dont la « Cendrillon » de Perrault fait partie.³ Quant à l'intertextualité que « Finette Cendron » entretient avec les contes de Perrault, il est impossible de préciser avec exactitude lequel d'entre les deux conteurs les a composés en premier. Nous savons que trois contes, dont les deux qui nous intéressent et « Riquet à la Houppe », étaient absents du manuscrit de Perrault (1695), et que l'auteur a reçu le Privilège du roi pour son recueil *Contes du Temps Passé avec des Moralités* en décembre 1696, alors que Madame d'Aulnoy l'a reçu pour son premier volume de contes contenant « Finette Cendron » en mars 1697, soit trois mois après

Perrault. Mais nous ne savons pas qui les a créés et contés dans les salons en premier, ou si même il s'agissait d'une création simultanée. Voici le résumé du conte : Un roi et une reine déçus se résolvent à abandonner leurs trois filles paresseuses. Finette, la cadette, entendant le complot, va chercher chez sa marraine-fée les moyens de retourner au foyer familial. A la suite de deux tentatives malheureuses, leur mère réussit enfin à les perdre. Après un certain temps dans un désert, Finette découvre une maison magnifique et les trois filles se décident à y demander l'hospitalité. Elles y sont reçues par un couple d'ogres que Finette extermine, et les trois filles gardent la maison pour elles-mêmes. Finette prend ici le rôle de la « Cendrillon » de Perrault, se fait maltraiter par ses sœurs, qui, entre autre, lui volent ses jolis habits offerts par sa marraine, et reste à la maison pour y faire les corvées ménagères, jusqu'au jour où elle découvre dans les cendres une petite clef qui ouvre un coffre rempli des plus belles robes dont elle se pare pour rejoindre ses sœurs au bal dans la ville voisine. C'est au bal qu'elle se fait appeler Cendron. Plus pressée de rentrer chez elle que d'habitude lors du dernier bal, elle perd en chemin l'une de ses mules. Le prince chéri, fils du roi de la région, la trouve et en tombe éperdument amoureux. Il se languit pendant quelque temps et sa mère le force à lui révéler la nature de son mal. Il l'informe ainsi qu'il ne sera heureux que quand il aura trouvé la propriétaire de cette mule qu'il révère, et la reine envoie quérir toutes les filles du royaume pour venir l'essayer. Finette se présente au palais du roi, est reconnue pour la propriétaire de la mule, épouse le prince selon ses conditions à elle, rétablit ses parents sur leur trône, et renvoie ses sœurs chez elles, où elles aussi deviendront reines.

L'espace féerique ouvert dans le conte

En troisième point de sa définition de l'écriture féerique, Raymonde Robert propose « l'instauration d'un ordre féerique exclusif par lequel le micro-univers du conte est constitué comme référence absolue et suffisante » (36-7). Nous allons voir ici que l'univers dans lequel Finette évolue, pour être unique, est bien parallèle à celui dans lequel d'Aulnoy écrit, et que l'espace féerique ouvert dans cette version des contes-types 327 et 510a

reflète le microcosme du monde dans lequel les « belles personnes » et les « bons esprits » évoluent en cette fin de siècle.

Tout d'abord, il ne s'agit pas dans le conte de Mme d'Aulnoy d'un manque de nourriture qui pousse le couple royal à perdre ses filles, comme dans les autres versions, mais bien d'un manque de statut social : « Nous voilà hors de notre royaume, nous n'avons plus rien, il faut gagner notre vie et celle de nos pauvres enfants » (363-4) dit le roi à sa femme tout au début du conte. « Gagner notre vie » est moins synonyme ici de chercher de la nourriture que de retrouver la vie et le statut social qu'ils ont perdu avec leur royaume : tout au long du récit, on verra qu'il ne s'agit jamais de mourir de faim, pour peu qu'on ne soit pas trop délicat, et la fin du conte sera déterminante dans le retour en possession du statut social. Mme d'Aulnoy travestit donc le motif de la famine qui caractérise « Le Petit Poucet » et la plupart des versions du type 327 pour le remettre dans un contexte qui reflète le monde dans lequel elle vit et pour lequel elle écrit.

On entre dans l'espace féerique du conte quand Finette va trouver sa marraine, la fée Merluche, et par l'introduction d'un motif que l'on retrouve typiquement dans les récits folkloriques, le dépouillage : il s'agit d'enlever les poux ou de coiffer la tête de quelqu'un et généralement d'une fée. De la manière dont cette tâche est acquittée dépendra la récompense obtenue. Ici, la conteuse remet la scène dans un contexte social élevé : « Ça, ma filleule, je veux que vous soyez ma petite femme de chambre : décoiffez-moi et me peignez » (365). A l'issue de cette cérémonie, Merluche offre à Finette, mais en vain, les moyens de retrouver son chemin aussi bien vers sa maison que vers le statut social : Merluche lui fait don d'un « sac de beaux habits tout d'or et d'argent » (366) et de « trente ou quarante millions de diamants en une petite boîte qu'elle mit dans sa poche » (369) ; autrement dit, tout ce qu'il faut à Finette pour entrer dans le monde et s'assurer un beau mariage dont sa naissance et sa dot pourraient en être les garants, dans un monde utopique où la femme pourrait choisir elle-même son mari. Notons également que la boîte est un objet symbolique des parties sexuelles féminines. Merluche offre donc à sa filleule les moyens de rentrer dans le monde social grâce au

mariage, mais aussi les éléments nécessaires à son rite de passage entre l'enfance et la maturité, ce qui relève du conte d'initiation, qu'il soit populaire ou non. Cette initiation reflète l'importance pour la conteuse et son entourage féminin d'être instruites et de bien élever leurs filles : cette instruction doit permettre aux jeunes filles de comprendre l'importance de la fonction sociale et financière qu'elles jouent dans leur mariage.

Dans « Le Petit Poucet » de Perrault comme dans la majorité des versions orales, l'action se passe dans une forêt, lieu dans lequel l'univers social et culturel ne pénètre pas et où la nature est la maîtresse. Ici, l'aventure se passe dans un désert. Lors du premier voyage de la reine pour perdre ses filles, l'aînée, Fleur d'Amour, se réjouit de la promenade offerte parce qu'elle « se désespérait d'être dans un désert » (366). Une fois perdues pour de bon, alors que les sœurs de Finette lui ont volé les robes offertes par sa marraine, celle-ci ne s'en aperçoit pas immédiatement car « elle ne s'avisait pas de se parer dans un désert » (372). Etrange désert pourtant, où il y pousse des choux et des laitues en abondance, et où l'eau ne manque pas pour arroser le gland qui, devenant un beau chêne, permettra à Finette de monter à sa cime pour y découvrir la maison des ogres. Ce motif, que l'on trouve dans d'autres contes-types est peut-être introduit ici par Mme d'Aulnoy par souci de respecter la structure traditionnelle du conte. Dans les versions folkloriques, comme chez Basile, Perrault et les Grimm, les enfants perdus dans la forêt grimpent à un arbre pour y découvrir la maison en question. Mais comme il n'y a pas d'arbre dans leur désert, Finette et ses sœurs en font pousser un : « tous les matins et tous les soirs, elles allaient tour à tour arroser le gland et lui disaient : *crois, crois, beau gland* » (371).⁴ Il est difficile de ne pas remarquer la connotation phallique de cet arbre unique perdu dans les choux et qui fait si bien l'attention des trois sœurs. Mais cet arbre répond surtout de la survie des héros, survie sociale chez Mme d'Aulnoy, puisque la maison des ogres servira d'accessoire au retour de Finette à la société. Ce qui caractérise donc la version de d'Aulnoy par rapport à celle de Perrault, c'est le désert social contre la forêt traditionnelle, et le manque de société contre le manque de nourriture. Ce thème du désert comme exil est encore renforcé lorsque les filles prennent possession de la demeure des

ogres. Cette maison « merveilleuse » (373), décrite en détail par Finette perchée sur son arbre, est d'une richesse infinie : « Je découvre une grande maison, si belle, si belle que je ne saurais jamais assez le dire. Les murs en sont d'émeraudes et de rubis, le toit de diamants, elle est toute couverte de sonnettes d'or... » (372).⁵ Il s'agit donc bien d'insister sur le fait que la richesse — le manque de nourriture, par extension — n'est pas le problème de Finette et de ses sœurs, puisque cette richesse n'amène pas plus à la société que la boîte de diamants procurée par Merluche. Cette nouvelle demeure des princesses reste dans le domaine du désert social : « Nous voilà plus riches que n'était notre père, quand il avait son royaume. Mais il nous manque d'être mariées, il ne viendra personne ici, car cette maison passe assurément pour un coupe-gorge ... » (377).

Un dernier élément du récit permet de comprendre que l'espace féerique ouvert par la conteuse est un monde parallèle à son propre milieu social. Lors de leur troisième voyage, vouées à elles-mêmes, les aînées s'emplissent les poches de pois qu'elles vont semer le long du chemin en espérant retrouver leur route. Dans la tradition orale, il s'agit souvent de petites graines mangées par des oiseaux. Mme d'Aulnoy les remplace par des pois, qui dans le folklore, sont toujours synonymes de succès.⁶ Ici les pois sont mangés et les filles perdues pour de bon. Elle fait donc échouer une séquence qui aurait dû être positive par le choix même de son motif. Mais les pois faisaient justement rage à la cour en cette fin de siècle, et les courtisans les considéraient comme une grande délicatesse culinaire. Mme d'Aulnoy remplace également les oiseaux traditionnels par des pigeons, ce que l'on ne retrouve nulle part dans le folklore ni dans les sources littéraires. Cette substitution est loin d'être innocente. Les pigeons fréquentent massivement les villes et remplacer les oiseaux traditionnels par les pigeons équivaut à substituer le milieu rural par le milieu citadin. « Finette Cendron » est ainsi replacé dans un contexte plus proche de la conteuse et de son public qui gravitent autour de Paris et la cour, et le conte est du même coup dissocié du contexte dans lequel Perrault inscrit ses propres récits.

L'espace féminin

Il existe grâce à l'incapacité des hommes du conte à tenir leur rôle : « Il était une fois un roi et une reine qui avaient mal fait leurs affaires. On les chassa de leur royaume » (363). Chez Perrault, c'est exactement le contraire ; c'est par la femme qu'arrive la destitution (Hannon 105). Si l'on reconnaît le royaume comme un domaine masculin, le conte est alors placé dans un espace qui est hors du royaume, sorti du contexte où les hommes sont en puissance. Le roi, dans l'incapacité de soutenir son rang et sa famille, demande à sa femme de trouver les moyens de leur subsistance : « Avisez un peu de ce que nous avons à faire, car jusqu'à présent je n'ai su que le métier de roi, qui est fort doux » (364), métier qu'il n'a pas, malgré sa douceur, réussi à garder. Nous sommes donc en présence d'un roi au chômage. La reine lui propose de chasser et de pêcher : « pendant que les cordelettes s'useront, je filerai pour en faire d'autres » (364). Patricia Hannon a longuement développé cette notion du filage en la remettant dans le contexte du XVIIe siècle, qui selon elle, avait amplement connaissance de la mythologie et du rapport aux Parques qui filaient la destinée humaine (Hannon 112). Ainsi, en dehors du royaume, l'autorité passe à l'épouse, chargée de la mission de faire vivre sa famille, et la reine devient de surcroît la maîtresse des destinées, par cette référence aux Parques. C'est en effet elle qui prend l'initiative de se débarrasser des filles du couple royal, et c'est aussi elle qui s'en charge :

Le roi commença de pleurer quand il vit qu'il fallait se séparer de ses enfants. Il était bon père, mais la reine était la maîtresse. Il demeura donc d'accord avec tout ce qu'elle voulait. Il lui dit : « Levez-vous demain de bon matin et prenez vos trois filles pour les mener où vous jugerez à propos. » (364)

La reine, sortie du domaine masculin qui est le royaume, acquiert son rôle : en devenant la maîtresse, elle fait le travail généralement réservé aux marâtres des contes de fées ou aux pères, comme c'est le cas dans « Le Petit Poucet ». L'association de la reine aux Parques permet à la conteuse, par le biais de la littérature, de réinsérer la séquence de l'abandon des enfants nécessaire à la fonction initiatique du conte. En effet, sans la perte des enfants, Finette ne pourra pas remplir la destinée que sa mère lui a filée et il

est nécessaire que cet abandon soit accompli. Finette, parce qu'elle est l'héroïne du conte, est celle à qui il revient de poursuivre la destinée familiale après sa mère, et en quelque sorte elle est chargée de la remplacer, ce qui est classique dans les contes d'initiation féminine qui font partie de la tradition orale, mais ce qui fait aussi partie de l'enseignement des dames à leurs filles, et des romancières à leur public : la conservation de la race ne peut se faire que par voix matrilineaire. Pour que cela puisse s'accomplir, la fille doit se prendre en charge et faire son initiation elle-même. Voilà pourquoi elle ne peut pas l'acquérir grâce à l'aide de sa marraine la fée Merluche. En effet, si celle-ci était véritablement l'auxiliaire magique dont parle Propp, elle sortirait sa filleule de la situation périlleuse dans laquelle elle se trouve. C'est peut-être ce qu'elle essaye de faire, mais les dons qu'elle lui offre lors de ses visites s'avèrent inutiles pour sa quête. La première fois, Finette reçoit de Merluche un fil magique incassable qu'elle passe entre les buissons pour retrouver son chemin. Ce fil peut être considéré selon deux registres, l'un folklorique et l'autre mythologique. Le fil en tant que motif folklorique ramène Finette chez elle, où elle sera soumise à l'affection de son père, dans un domaine dirigé par la mère. Ce fil incassable ne lui permet donc pas d'accomplir le rite d'initiation qu'elle doit subir avant de pouvoir accomplir sa destinée qui est de se retrouver en possession du domaine social par son mariage avec le prince. Mais dans le registre mythologique, elle reste en possession du fil incassable de l'existence, ce qui va lui permettre de devenir la fileuse. Une fois réellement perdue et sans l'aide de personne, c'est Finette qui prend en main sa destinée et celle de sa famille. Elle devient la maîtresse : elle trouve le gland, décide de le planter, découvre la demeure des ogres, et chez eux ce qui est nécessaire à son passage dans le monde adulte.

Pour l'instant, par l'attachement affectif avec son père qui la caractérise personnellement (le roi montre une claire préférence pour elle, ce qui lui vaut la jalousie et le mauvais traitement de ses sœurs), Finette n'est pas encore sortie du complexe d'Œdipe, ou pour se détacher des théories freudiennes, de l'enfance ou de l'adolescence des jeunes-filles caractérisée par l'autorité patriarcale. Son arrivée dans la maison des ogres et la série de

meurtres qu'elle va commettre lui permet d'éliminer cette position. L'ogre, selon Michel Butor, c'est le père en puissance :

L'ogre est beaucoup plus grand, beaucoup plus terrifiant, etc., que le père. Mais l'ogre n'est pas seulement le père mis au superlatif, il est le père masqué. Certes le déguisement se perce facilement, mais il est toujours là... le meurtre est ici la figure brutale du fait que l'enfant mis au rang de son père se passera lui-même de son père. Dans la réalité, ce n'est donc pas la personne du père qui disparaît, mais sa fonction. (71)

Quand l'ogre accepte, sur ordre de sa femme, de ne pas dévorer immédiatement les princesses, il signe son arrêt de mort. C'est par un épisode souvent trouvé dans la tradition orale que Mme d'Aulnoy présente la scène : Finette, devant cuire le pain, propose à l'ogre de mettre du beurre dans le four et d'y goûter avec la langue pour savoir si ce dernier est assez chaud. Comme le four est immense, elle y envoie l'ogre, qui s'y « enfonça si avant qu'il ne lui pouvait plus se retirer, de sorte qu'il brûla jusqu'aux os » (376). Finette élimine ici la figure paternelle par le feu, élément purificateur que l'on retrouve dans la plupart des rites d'initiation. Bien que la mort de l'ogre soit nécessaire à la réussite de la quête de Finette, elle est quand-même motivée par le manque d'autorité qu'il a sur sa femme et par la supériorité de l'esprit de l'héroïne. Ici encore, dans la demeure de l'ogre, c'est un espace féminin dans lequel les personnages évoluent.

S'étant purifiée de l'autorité patriarcale représentée par l'ogre en même temps que d'avoir avancé dans sa quête, il ne reste à l'héroïne que l'élimination de l'ogresse, seul obstacle à l'accès des princesses à la liberté. Elle s'acquitte de cette tâche grâce à un motif que la conteuse emprunte à Basile (III, 7 : « Corvetto ») et qui coupe court à une nouvelle cérémonie du dépouillage (encore une fois remplacé ici par la coiffure) :

Là dessus les princesses lui [à l'ogresse] ôtèrent son bonnet et se mirent à la peigner et à la friser ; en l'amusant de leur caquet,

Finette prit une hache et lui donna par derrière un si grand coup qu'elle sépara son corps d'avec sa tête. (377)⁷

A partir de l'élimination du père en puissance (le père peut maintenant être remplacé par le prince) et de la mère (l'héroïne peut prendre sa place et s'acquitter de son rôle dans la lignée matriarcale), Finette vient de passer la première étape nécessaire à sa réinsertion dans le monde : elle a éliminé l'autorité parentale, qui la force à prendre des décisions parfois contre ses intérêts personnels, surtout quand il s'agit de mariage. Bref, une jeune fille ne devrait pas obéir aux ordres de ses parents démunis qui cherchent à la perdre.

Les princesses, maîtresses des lieux et de ses richesses sont maintenant en position de retrouver le chemin de la société qu'elles avaient perdu par la faute de leurs parents. C'est ici que se situe la jonction entre les Contes-Type 327 et 510a. Chez Perrault ainsi que dans la tradition orale, les enfants se contentent de voler les biens de l'ogre et de rentrer chez eux. Mais dans le cas de « Finette Cendron », il s'agit d'un côté du manque de royaume que les parents ne peuvent offrir (élément social du conte), et de l'autre du rite de passage de l'enfance à la maturité auquel Finette doit souscrire (élément initiatique du conte). Il n'est donc pas question de rentrer au foyer familial. Les deux aînées ayant pris possession des robes et richesses de Finette dans le désert, celle-ci n'a aucun moyen de paraître en société, et l'on aurait tendance à croire qu'elle entre peu à peu dans le rôle de la Cendrillon passive comme l'a décrite Perrault. Dans les rites d'initiation folkloriques français, il revient à la personne de trouver elle-même accès à la connaissance, plus par sa persévérance et son ingéniosité que grâce à une aide extérieure (Darnton 54–55). On a déjà dit que Merluce n'avait rien pu encore pour sauver Finette de l'abandon, et on va voir qu'elle se garde bien d'aider sa filleule avant que celle-ci n'ait eu accès par ses propres soins à la connaissance dont elle doit prendre possession avant d'aboutir finalement à la maturité qui lui permettra de gérer son contrat de mariage.

Un soir qu'elle était seule au coin de la cheminée, Finette trouve une petite clé qui, nettoyée, s'avère être en or. Au plan

ésotérique, posséder la clé signifie avoir été initié (*Dictionnaire des symboles*). Avec cette clé, Finette peut en effet commencer la métamorphose qui va l'amener sur le trône. La clé ouvre non pas une porte mais une cassette contenant symboliquement les parties sexuelles féminines et réellement tout ce qu'il lui faut de parures pour devenir « plus belle que le soleil et la lune » (378). Et en effet, le lendemain, Finette s'habille et rejoint ses sœurs au bal. Sa métamorphose l'a véritablement rendue méconnaissable :

Quoiqu'elle n'eût pas de masque, elle était si changée en bien qu'elles [ses soeurs] ne la reconnurent pas. Dès qu'elle parut dans l'assemblée, il se leva un murmure de voix, les unes d'admiration et les autres de jalousie. Il n'y eut point d'amant qui ne fût infidèle à sa maîtresse pour Cendron, point de poète qui ne rimât en Cendron, jamais petit nom ne fit tant de bruit en si peu de temps : les échos ne répétaient que les louanges de Cendron, l'on n'avait pas assez d'yeux pour la regarder, assez de bouches pour la louer. (379)⁸

Finette devenue Cendron par sa métamorphose, s'ouvre accès à la reconnaissance publique mais ceci n'est qu'une étape de plus avant son accès au trône.

Après le père et l'ogre, intéressons-nous maintenant au troisième homme, le prince-chéri, futur époux de Finette. Dans ce royaume aussi, nous verrons que l'espace créé par Madame d'Aulnoy est encore régi par les femmes. Lors d'un bal, Finette tarde tellement à rentrer chez elle qu'elle est obligée de courir sur le chemin pour y arriver avant ses sœurs. Dans sa course, elle perd une de ses mules, dont le velours rouge et les perles sont symboliques l'un de l'intérieur d'une chambre à coucher et les autres de la féminité créatrice (*Dictionnaire des symboles*). Le prince-chéri trouve la mule le lendemain pendant une partie de chasse, autre mot pour dire quête dans le langage symbolique. Il est important de préciser qu'il n'a jamais vu Finette. Ici, le prince-chéri est bel et bien épris d'une chaussure :

Le lendemain le prince chéri, fils aîné du roi, allant à la chasse, trouve la mule de Finette ; il la fait ramasser, la regarde, en admire la petitesse et la gentillesse, la tourne, la retourne, la baise, la chérit, et l'emporte avec lui. Depuis ce jour-là, il ne mangeait plus ; il devenait maigre et changé, jaune comme un coing, triste, abattu. (381)

Les médecins, après l'avoir sérieusement examiné, décident qu'il est amoureux. La reine sa mère, lui promettant de répondre à ses aspirations « quand ce ne serait qu'une simple bergère » (381), réussit à connaître le secret de son fils : « Voilà, madame, lui dit-il, ce qui cause mon mal. J'ai trouvé cette pouponne mignonne, jolie mule en allant à la chasse. Je n'épouserai jamais que celle qui pourra la chausser » (381).⁹ La reine prend la décision de faire venir toutes les filles et femmes de son royaume au chevet de son fils afin de découvrir la propriétaire de la chaussure. Il s'agit bien, pour résoudre la maladie du prince, d'une initiative entière de sa mère, le roi n'étant que d'accord avec elle. Alors que chez Perrault et dans d'autres contes folkloriques, c'est le prince qui se met en quête de sa bien-aimée, le prince de Madame d'Aulnoy est même trop faible pour recevoir en dehors de son lit. Ce prince-ci est véritablement anéanti par un symbole sexuel féminin, incarné par la chaussure. C'est donc Finette qui devra, de sa propre initiative, se présenter chez le prince afin d'être reconnue et afin de terminer par-là même et sa quête, et celle du prince-chéri. Elle va donc se marier avec le prince, mais pas avant d'avoir négocié son contrat de mariage :

Le roi, la reine, et le prince prient Cendron de se laisser marier : Non, dit-elle, il faut avant que je vous conte mon histoire, ce qu'elle fit en quatre mots. Quand ils surent qu'elle était née princesse, c'était bien une autre joie, il tint à peu qu'ils n'en mourussent ; mais lorsqu'elle leur dit le nom du roi son père, de la reine sa mère, ils reconnurent que c'était eux qui avaient conquis le royaume : ils le lui annoncèrent ; et elle jura qu'elle ne consentirait point à son mariage, qu'ils ne rendissent les États de son père. (383)

Grâce à son initiation réussie, Cendron arrive au chevet du prince en position de force et c'est elle qui négocie les termes de son contrat de mariage. Finette est donc parvenue à faire ce que préconisait Clélie quelques quarante-trois ans auparavant, et à la fin du conte, elle se retrouve entièrement maîtresse des destinées : la sienne, celles de ses parents, de ses sœurs, celle du prince-chéri et de la postérité des deux royaumes. L'entrée dans l'espace féminin au début du conte se perpétue donc au-delà même de son achèvement, et il semble qu'un retour au royaume régi par les hommes soit devenu impossible dans ces circonstances. Une fois qu'il est aux mains des femmes, l'espace reste en leur possession et les passations de pouvoir se font entre mères et filles.

Pour conclure, la « Finette-Cendron » de la conteuse est loin d'être une reproduction de la passive Cendrillon de Perrault. C'est dans le royaume de féerie que Mme d'Aulnoy nous reçoit, et ce royaume est une mimésis de l'univers des conteuses et romancières du dix-septième siècle. J'entends le mot mimésis selon son sens sociologique : l'imitation délibérée du comportement d'un groupe de gens par un autre comme facteur de changement social.¹⁰ Il s'agit ici d'une adaptation littéraire d'un processus social puisqu'il y a une société réelle et une société fictionnelle, les deux étant tellement proches l'une de l'autre qu'elles sont permutable. Après avoir attiré l'attention de son public en lui proposant un univers dans lequel il peut se reconnaître, il sera facile à la conteuse de proposer *incognito* un discours activiste caractéristique de la littérature féminine du siècle et qui se pose justement comme facteur de changement social. Incognito parce que les contes de fées sont un médium que les gens sérieux, ou comme elle dit dans son récit-cadre, « les bons esprits » « regardent comme des ouvrages qui conviennent mieux à des nourrices et à des gouvernantes qu'à des gens délicats » (362). Sous couvert de badinage, elle peut donc « les proposer comme une bagatelle où l'auditeur a seul droit de mettre le prix » (362). Le prix qu'il y mettra sera en fonction de sa capacité à décoder l'intention du discours. En effet, la moralité du conte ne nous renseigne pas sur le message du récit. Elle se concentre sur la magnanimité de Finette qui lui permet de « tirer d'un ingrat une noble vengeance » (383). Ce manque de morale par rapport à l'intention du discours permet

de laisser le texte ouvert, ce qui implique un message clandestin dont l'auditeur doit comprendre la valeur. Cette invitation à chercher ailleurs nous ramène au récit-cadre, où les auditeurs fictionnels s'apprêtent à écouter « Finette Cendron », conté par la conteuse fictionnelle, Juana ; nous sommes encore en présence d'une mimesis de l'environnement social, politique et littéraire de la conteuse. Juana, la tante de deux jeunes filles qu'elle chaperonne, garde chez elle leurs deux soupirants, mettant ainsi ouvertement leur vertu en danger, sous prétexte qu'elle est elle-même tombée amoureuse de l'un d'entre eux, tout en n'ayant rien compris du jeu qui se trame entre les jeunes gens. On pourrait se demander la raison pour laquelle Mme d'Aulnoy met un discours si féministe dans la bouche d'une femme si ridicule et si peu prévoyante. Mais en présentant le chaperonnage — prescription sociale préconisée par Perrault — comme un échec en ce qui concerne l'éducation des jeunes filles, le récit-cadre soutient la position du conte qui démontre que la haute société, telle qu'elle est à la fin du dix-septième siècle, n'offre pas de protection efficace à une jeune fille.¹¹ Celle-ci doit donc se prendre elle-même en charge et ce qui peut la sauver, c'est d'être active et indépendante, et de connaître ses droits. Quant à la marraine du conte, qui, dans le récit et la morale perraldiens tient le premier rôle, elle est ici incapable d'aider sa filleule. On a ainsi chez d'Aulnoy une fée-marraine qui ne sert presque qu'à introduire l'univers féérique, encadrée par une chaperonne inutile et ridicule. Il ne reste que la conteuse et l'héroïne — l'auteur et l'auditeur/lecteur — l'une qui se charge de donner des leçons qui sont les seuls discours valables, et l'autre qui se charge de les recevoir, comprenant bien que de ces leçons dérive sa survie dans l'univers fictif ou réel qui l'entoure. Autrement dit, si les jeunes filles comprennent le conte et reproduisent le comportement de l'héroïne de l'univers fictif, il en résultera pour elles des changements sociaux dans l'univers réel. Le conte s'inscrit alors dans la tradition matrilineaire de la passation de pouvoir via le savoir, et l'on rejoint le but des romancières féministes depuis les années cinquante du siècle qui prennent en charge l'éducation de leurs filles. Mme d'Aulnoy avait raison de faire dire à sa conteuse à propos des contes de fées « que ceux qui les composent sont

capables de faire des choses plus importantes quand ils veulent s'en donner la peine » (362).

University of Central Florida

NOTES

¹ Il écrit ses neuf premières satires entre 1657 et 1674. Elles ont commencé d'être écrites à la fin de la parution de la *Clélie*, en réaction contre elle et son enseignement pernicieux. La dixième, contre les femmes, paraît en 1693. Boileau dénonce une autre menace que la nouvelle pose à la fondation de l'Etat français : elle conduit à l'embourgeoisement de la société par les mariages qui se forment entre les classes bourgeoises et aristocrates, et que Scudéry préconise (DeJean 91).

² Voir les recherches de Faith Beasley sur le sujet.

³ Voir la classification Anti Aarne and Thompson pour les contes-types.

⁴ On retrouve le même dialogue dans une version de Haute-Bretagne ("La fève", Sébillot : *Contes populaires de Haute-Bretagne*. Pour les références aux contes du type « Magic Bean Stalk », voir les contes-types 428, 555, 804A.

⁵ Robert est de l'avis que la description très baroque des lieux dans les contes de fées est typiquement littéraire, et absente de la tradition française. En effet, on la retrouve chez Basile dans de nombreux contes.

⁶ Voir Robert, pages 100–04. Elle propose pour expliquer cette conversion entre graines et pois que les mondaines ne connaissaient pas les différentes variétés de graines. Cette théorie peut paraître assez étonnante. Dans le journal de Mme de Murat (1708-09) on trouve un épisode dans lequel le plafond d'une pièce du château de l'une de ses voisines s'est effondré, ce qui a mélangé toutes sortes de graines qui étaient stockées dans ce garde-manger. Mme de Murat précise que la baguette de Percinet (conte de d'Aulnoy) aurait bien pu servir à son amie qui se retrouvait à devoir trier toutes ces différentes graines à la main.

⁷ Giambattista Basile est l'auteur du *Pentamerone* (Naples, 1634–6), dont certains auteurs de contes de fées français se sont inspirés.

Voir également les travaux de Nancy Canepa et de Jack Zipes au sujet de l'origine des contes de fées littéraires français.

⁸ Cette reconnaissance publique de la jeune-fille si transformée que personne ne la reconnaît est assez *cliché* de l'écriture féminine et on la retrouve souvent chez Villedieu et Lafayette.

⁹ Dans le recueil de Basile, c'est toujours par l'intermédiaire des mères qui seules réussissent à faire parler leur fils que l'on apprend leur secret. Voir les contes II, 2 ; III, 2 ; III, 6.

¹⁰ "The deliberate imitation of the behavior of one group of people by another as a factor in social change." OED, 2nd Ed.

¹¹ Voir la moralité du "Petit Chaperon Rouge" et mon article « Le Petit chaperon Rouge et les divers chemins qu'elle emprunte. » *Studies in Modern and Classical Languages and Literatures: Select Proceedings of the XVI Southeastern Conference on Foreign Languages & Literatures.*

Ouvrages cités

Aarne, Antti and Stith Thompson. *The Types of the Folktale; a Classification and Bibliography*. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF communications no.3) translated and enl. by Stith Thompson. 2d revision. Helsinki: Academia Scientarum Fennica, 1961.

Aulnoy, Marie-Catherine Jumel de Barneville, comtesse d'. *Contes*. Ed. J. Barchilon et P. Hourcade. 2 vols. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1997.

Basile, Giambattista. *Lo cunto de li cunti. Overo a trattenemiento de peccerille*. Ed. napolitaine Mario Petrinì. Roma: Gius. Laterza & Figli, 1976.

- Beasley, Faith. *Revising Memory. Women's Fictions and Memoirs in 17th-Century France*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- . *Salons, History, and the Creation of Seventeenth-Century France: Mastering Memory (Women and Gender in the Early Modern World)*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2006
- Butor, Michel. "La balance des fées." *Cahiers du Sud* (août 1954): 61-73.
- Canepa, Nancy L, ed. *The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- . *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 1999.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Ed. Robert Lafont / Jupiter, 1982.
- Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre*. New York: Basic Books, Inc., 1984. New York: Vintage Books, 1984.
- Dejean, Joan. *Tender Geographies. Women and the Origins of the Novel in France*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Hannon, Patricia Ann. "Away from the Story. A Textual Comparison of Men and Women Writers of the Fairy Tale in Seventeenth-Century France." Diss. New York University, 1990.
- . *Fabulous Identities. Women's Fairy Tales in Seventeenth-century France*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998.
- Harries, Elizabeth Wanning. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

Perrault, Charles. *Contes*. Ed. Gilbert Rouger. Paris: Garnier Frères, 1967.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Leningrad: Nauka, 1969.
Paris: Seuil, 1970.

Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1982.

Segrais, Jean Regnault de. *Les Nouvelles Françaises, ou les divertissements de la princesse Aurélie*. 1656. Ed. Roger Guichemerre. 2 vols. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1990.

Scudéry, Madeleine de. *Clélie, Histoire Romaine*. 10 vols. Paris: Courbé, 1654–1660.

Thompson, Stith. *Motif-index of folk-literature : A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Rev. and enl. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1955–58.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. 2nd rev. ed. New York: Routledge, 2006.