



HAL
open science

“ Faire du grabuge ” dans le conte de fées : lexique et phraséologie burlesque chez D’Aulnoy

Karine Abiven

► To cite this version:

Karine Abiven. “ Faire du grabuge ” dans le conte de fées : lexique et phraséologie burlesque chez D’Aulnoy. *L’information grammaticale*, 2021, 171, pp.3-12. <hal-03500596>

HAL Id: hal-03500596

<https://hal.science/hal-03500596v1>

Submitted on 22 Dec 2021

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.



HAL Authorization

« Faire du grabuge » dans le conte de fées : lexique et phraséologie burlesques chez D'Aulnoy

« Le Parnasse parla le langage des Halles¹ »

« Le » burlesque, parfois donné comme la « tonalité dominante » des contes d'Aulnoy², est une notion labile³ : dans sa définition restreinte, c'est la réécriture parodique, actualisante et familiarisante de textes antiques, très productive au milieu du XVII^e siècle en France⁴ ; dans son acception extensive c'est une partie du registre comique, reposant sur le renversement ou le déplacement de codes langagiers et artistiques⁵. Quand Perrault en théorise la version galante, pensée comme une des armes des Modernes contre les Anciens, il insiste sur la distinction qu'il y faut maintenir avec « le langage des halles, quoiqu'[on] se serve quelquefois d'expressions un peu populaires⁶ ». Cet apparent paradoxe croise celui, classique, de la supposée double origine et destination des contes de la fin du siècle : « populaires » et/ou savantes et mondaines, en vertu d'une bipartition sociologisante désormais contestée⁷. Les écrits burlesques héritent du même type de biais interprétatifs quant à la réception qu'ils programment et la langue qu'ils fabriquent : autrefois lus par le prisme de la variation sociolinguistique (à cause du recours à une variété « basse » du français), ils seraient plutôt « jeu lettré pour des lettrés [mais aussi] divertissements galants, parfois un peu osés, poésies ludiques pour les dames⁸ ».

Il s'agit ici d'examiner dans ces contes⁹ quelques faits de langue jugés populaires ou « vulgaires¹⁰ » (marquage diastratique « bas », néologismes ou archaïsmes), en soulignant qu'ils ont en fait été acculturés depuis longtemps à la langue littéraire, notamment dans les écrits burlesques des années 1640-1660 – Perrault donne ainsi le *Virgile travesti* de Scarron de 1644 comme modèle du « beau et noble [...] Burlesque¹¹ ». Loin d'être accumulés *ad nauseam* comme dans ces innombrables « vers burlesques », ces procédés font l'objet d'un subtil dosage chez la conteuse, concentrés dans certaines

¹ N. Boileau, *Art Poétique*, 1674, v. 84 (Boileau 1985 : 229).

² C. Cagnat-Debœuf, *Contes de fées*, Gallimard, Folio classique, 2008, Préface, p. 14. Les numéros de pages renvoyant à cette édition seront entre parenthèses. Sur le sujet, voir Jasmin 2002 : 608-614. Sur Perrault et le burlesque, voir Brody 1987 : 84-90 et Escola 2005 : 91-102.

³ On ne tranchera pas ici entre les notions de « ton(alité) », « registre », « style », voire « genre », « genre d'écrire », « auteur » burlesques : pour une mise au point, voir Nédelec 2004 : 269 et Noille-Clauzade 1998.

⁴ Dans les années 1640-1650 (Saint-Amant, Scarron, etc.)

⁵ La notion est alors transhistorique et transgénérique, de l'Antiquité à l'*Ubu Roi* de Jarry ou Groland de Canal + (Peureux 2006 : 87-103).

⁶ *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1688-1697, t. III, 4^e dialogue, éd. dir. par D. Reguig, 2021, en ligne. Voir aussi Perrault 2013 : 369 *sqq.*

⁷ Depuis Chartier 1987.

⁸ Nédelec 2004 : 48.

⁹ *Gracieuse et Percinet*, *La Belle aux Cheveux d'or*, *L'Oiseau Bleu*, *La Princesse Printanière* (désormais *Print.*), *La Princesse Rosette*, *Le Rameau d'or*, *Le Nain Jaune*.

¹⁰ Sur la « topique vulgaire (dans le double sens de bourgeois et de populaire) » dans le burlesque, voir Noille-Clauzade 1998 : 276.

¹¹ *Le Parallèle [...]*, *loc. cit.*

séquences textuelles, alors « exercices de style¹² » parmi d'autres, ou construisant un registre qui marque tel conte dans son entier (ici *La Princesse Printanière*).

En montrant l'imprégnation des contes d'Aulnoy par de nombreux écrits burlesques¹³, on se demandera dans quelle mesure ce travail de la langue réalise l'ambition « moderne » assignée dès le milieu du siècle à la poésie burlesque autant qu'au conte fin-de-siècle. On suggèrera finalement que la polyphonie de la langue d'Aulnoy pourrait apparaître comme un moyen de réduire l'« opposition entre culture haute et culture basse¹⁴ ».

1. PRODUCTIVITÉ LEXICALE

1.1. *Magotine* et *fagotin* : les expressions disqualifiantes

Quelques embrayeurs de registre jugé « bas¹⁵ » peuvent d'abord être relevés. Le fait est connu¹⁶ ; on s'attachera seulement aux procédés de formation dans les cas d'innovations lexicales de la conteuse.

1.1.1 Féminisation et dérivation diminutive

F. Brunot remarquait que la dérivation néologique au féminin est un trait courant du burlesque et du comique¹⁷. Fréquemment utilisé par métaphore, « magot(e) » (169, 177, 291, 221) (au sens de « singe », et au figuré, de « personne laide ») présente une féminisation néologique en « magotine¹⁸ » (155). Le diminutif forme aussi des adjectifs, à connotation péjorative, parfois substantivés, comme « cette *vieillotte* » (189), qui se trouve aussi dans le *Virgile Travesti*¹⁹. Il peut servir au jeu de mots, quand dans *La Princesse Rosette* on imagine la descendance hybride de l'héroïne et d'un oiseau roi des Paons : « voyez la belle alliance qu'elle nous donnerait, des petits *paonneaux* pour neveux » (164). L'équivoque plaisante repose sur la réalisation phonétique identique de *paonneaux* et *panneaux* [pano] : *panneau* signifie « piège » dans les locutions « tendre un panneau à quelqu'un », « donner dans le panneau²⁰ ». Le suffixe est par ailleurs celui des néologismes diminutifs fréquents dans les textes burlesques (*regardeaux*, pour « spectateurs », *Jupineaux* pour « petits Jupins²¹ »).

¹² Jasmin 2002 : 601-648. Sur le burlesque comme exercice de style voir Noille 1998 : 271, 276.

¹³ Deux bases numériques m'ont servi pour les recherches lexicales : Frantext, et une base de textes bruts constituée *ad hoc* : https://github.com/Antonomaz/Corpus_burlesque. Par économie je renvoie à ces bases pour toutes les références aux sources primaires.

¹⁴ Comme y encourageaient les « études structurales du contage » post-1968 (Badiou-Monferran : 2010, « Introduction » 22 ; 30).

¹⁵ C'est-à-dire comprenant tel mot « déshonnête ou réaliste », ou tout simplement n'appartenant pas « au langage de Paris » (Brunot, 312).

¹⁶ Jasmin 2002 : 215-224 ; 608-614, en particulier 611. Mainil 2001 : 244-245.

¹⁷ Brunot 1939 : 670-672. Voir aussi certains diminutifs dérivés comme l'appellatif hypocoristique « ma petite brebiette » (143) ; voir aussi « bergeronnette » (203).

¹⁸ Repris comme nom propre pour nommer la fée du *Serpentin Vert*.

¹⁹ Pour d'autres « nominalisations désadjectivales » (Lecolle dans Sablayrolles 2012) en GN démonstratifs à connotation dépréciative, voir : « cette maussade » (134) ; « cette malavisée » (122).

²⁰ Académie 1694.

²¹ Respectivement dans le *Virgile Goguenard* de Petit-Jehan (1652), et *Les Aventures* de Dassoucy (Bar 1960 : 274).

1.1.2 « Son fagotin de singe » : les noms évaluatifs

Semblable transgression grotesque entre règne animal et humain se lit dans la première référence à Carabosse : « Un laideron qui donnait à têter » à « un *petit magot de singe* » (135). Ce tour [Déterminant + (N1 de N2)] est fréquent, dans ces contes comme dans les genres comiques : « la méchante bossue, qui était comme une guenon avec *son fagotin de singe* » (135), « un petit coquin de singe » (120), « ce petit drôle de chien » (167), « le fripon de batelier » (168). Autrefois dite apposition, cette structure associe en fait deux noms solidaires, dont le premier, classifiant, fonctionne comme une épithète ; le premier nom, péjoratif, est donc évaluatif du second²². Si « petit magot de singe » opère à la fois une syllepse et une tautologie (le singe est laid et est...singe), le nom *fagotin* dans « fagotin de singe » introduit une antonomase : ce néologisme est tiré du nom propre *Fagotin*, singe du montreur de marionnettes Jean Brioché, actif pendant la jeunesse d'Aulnoy aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent (voir *infra* 2.4).

1.2 Perceptions néologiques : la dette burlesque

1.2.1 Redoublement hypocoristique de syllabes

Pipi, dodo, joujou, bonbon : ces noms sont parfois donnés comme nouveaux en littérature chez D'Aulnoy, qui imiterait des pratiques issues de l'oral, populaires ou enfantines voire puérile²³. Si l'occurrence au locatif (*au dodo* [167]) représente il est vrai un « néologisme sémantique²⁴ », le mot *dodo* se trouvait dans la locution verbale *faire dodo* dans une berceuse médiévale²⁵ et dans l'*Aenéide travestie* de Furetière. Le mot *joujou* (133), n'est certes pas enregistré par les lexicographes avant 1721, mais se lit chez Scarron²⁶, de même que *bonbon* (80, 139) chez Saint-Amant ou dans les mazarinades²⁷. Le « sentiment néologique²⁸ » est de toute façon un phénomène fluctuant, *a fortiori* en diachronie ; la perception d'un décalage de niveau de langue avec le contexte reste en revanche évidente.

1.2.2 Les affixes productifs en régime burlesque

Cette pente néologique n'est pas le propre du burlesque : le discours galant, et sa représentation satirique dans le style dit « précieux », en ont tiré la productivité qu'on sait²⁹. Mais les néologismes morphologiques devaient justement en paraître d'autant plus passés de mode à la fin du siècle, comme en témoignent les critiques dont ils font l'objet chez un remarqueur comme Bouhours³⁰. En outre, les morphèmes dérivationnels choisis par D'Aulnoy ont un rendement burlesque certain.

²² Larrivé 1994.

²³ Sur la « polarité esthétique » enfantin-puéril, le second étant décrié comme grossier dans le bon usage au XVII^e siècle, voir Fumaroli 1994 : 475.

²⁴ Sablayrolles : 2012.

²⁵ Charles d'Orléans, « Rondeau XXX », dans Orléans 1995 : 59.

²⁶ *Virgile Travesti*.

²⁷ Voir les « Nobles Triolets » de Saint-Amant ou *Le Courier burlesque*.

²⁸ Sablayrolles 2006 : 7.

²⁹ Denis 2001 : 301-329, Dufour-Maitre 1999 : 601-620.

³⁰ Bouhours 1674 : 52 *et passim*.

Le morphème *entre* par exemple – entre préfixe et préfixe autonome – est archaïque dans la formation de verbes comme *s’entrecogner* (81)³¹, rappelant le livre V du *Virgile travesti* (où les Grecs et les Troyens « s’entr’assoment, les grands fous »). Dans *La Belle aux cheveux d’or*, ce sont les femmes de chambre de l’héroïne qui « s’entre-cognaient », dans un contexte curial et galant de rencontres entre des promis royaux :

Voilà toutes ses femmes qui s’empressaient de la parer comme une reine ; elles étaient si hâtées qu’elles s’entre-cognaient et n’avançaient guère. (81)

Le mot tire son piquant de l’hiatus entre la brutalité des gestes et l’élégance de la situation.

Les verbes préfixés en *dé-* font aussi partie des faits de langue dont « l’acceptabilité » est « doute[use] » pour les remarqueurs et les penseurs du bon usage³². Dans *Le Rameau d’Or, dégrillonner* (209) illustre ces préfixations néologiques en *dé-* sur bases nominales (alors que ce préfixe s’adjoint en langue à une base verbale, fût-elle convertie d’un nom, comme dans *déboutonner*). Dans *Print.*, l’invention *déguignonner* est mise en valeur par le cotexte d’isolexisme autour de la base *guignon*. L’injonction « déguionnez-la » apparaît en effet juste après cette chanson de Carabosse :

*Je doue cette petite créature
De guignon guignonnant
Jusqu’à l’âge de vingt ans* (136)

On notera aussi la conversion néologique du nom en verbe (*guignonner*), qui présente dans ces vers une flexion en *-ant*, manifestement appelée par la rime avec « vingt ans » : le procédé (forger un mot pour combler une rime ou une assonance) est très fréquent en chansons et « en vers burlesques », lesquels tirent bien souvent à la ligne³³. Dans *La Biche au Bois, se débichonner* (269) est forgé pour les besoins du jeu de mots : l’équivoque fait entendre tantôt la base nominale *biche* (« quitter son apparence de biche »), tantôt la base verbale pronominale dont le préfixe inverse le sens de *bichonner*. Les écrits burlesques avaient fait grand usage de ce préfixe inverseur adjoint à une base verbale, attestée ou non mais exprimant souvent un changement d’état, suite à une transformation ou un déguisement : *débaptiser, débarbariser, débredouiller*³⁴, *débrutaliser* chez Cyrano de Bergerac, ou chez Molière : « Et l’on me des-Sosie enfin / Comme on vous des-Amphitryonne³⁵ ? »). Plus généralement, l’affixation burlesque affecte souvent des verbes à sens résultatif (en *-iser, -fier* : *burlesquefier, préambuliser*³⁶), ou des noms d’action. Ainsi, dans *Le Nain Jaune*, le néologisme sémantique *griffonage* (227) est irrégulièrement construit sur une base nominale (« fait de devenir griffon »), la syllepse sur la base consistant à faire entendre en même temps le verbe *griffonner* (« esquisser un dessin »), type de base régulière pour un nom d’action ou de résultat de procès³⁷. Ces

³¹ Bar 1960 : 292.

³² Z. Marzys, « Le burlesque et les fondateurs de la langue classique », dans Landy-Houillon et Ménard 1987 : 115-123 ; ici 117.

³³ Voir Nédelec 2004 : 291. Voir aussi Scarron 2021 : 236, 246 *et passim*.

³⁴ Bar 1960 : 423.

³⁵ *Amphitryon*, III, 8.

³⁶ Bar 1960 : 286.

³⁷ C’est peut-être en outre une allusion à un événement mondain d’autrefois : le mot avait été employé pour intituler le récit d’une fête galante tenue sur le Mont Griffon (en Essonne). Voir *Le Griffonage* [1645] 2021.

néologismes dénotant des transformations concordent avec les visées typiques de l'écriture burlesque, entre décalage et métamorphose.

La suffixation sert donc elle aussi la néologie burlesque : le morphème *-able* par exemple se trouve dans « étranglable » (72), dans un contexte de polyptote et d'isolexisme qui met le mot en relief (« Elle l'égratigna et l'aurait étranglée, si une fée était étranglable »). Le mot est construit sur une base verbale transitive, à laquelle le préfixe ajoute le sens de possibilité passive (« qu'on peut » + base verbale). Le procédé avait souvent servi à Scarron (« le héros très-battonable »), mais aussi dans des formations plus audacieuses, comme sur base transitive indirecte (*méfi*able) ou dans des dérivés parasynthétiques comme *infrisonable* ou *irretournables* (« ces irretournables jours »)³⁸. Ces formations atypiques en *-able* sont condamnées par Bouhours dans les années 1670³⁹. Les deux adjectifs relationnels dans « famille *ratonni*enne » et « attelage *souriquois* » (127) sont de formation burlesque⁴⁰. Ils sont aussi tout lafontainiens (le « peuple souriquois » combattait déjà en 1668 dans le livre IV des *Fables*) : preuve qu'« on peut représenter pour la postérité [l]es champions du classicisme, et avoir apprécié, voire pratiqué le style burlesque⁴¹ ».

D'autres morphèmes dérivationnels comme *-is*, *-ade* ou *-on* participent du même effet, quoique hors néologismes. *Chamaillis* (207) sonne comme un archaïsme (c'est le sentiment linguistique de Furetière) et se lit aussi dans l'*Enéide burlesque* des frères Perrault (ainsi que dans le *Virgile Travesti* et quelques mazarinades⁴²). *Miaulis* (225) est formé avec le même suffixe formant un nom collectif qui exprime de manière pittoresque une action répétitive (comme encore aujourd'hui dans *trifouillis* par exemple). Ce sont « scarronades⁴³ » enfin que les « mille rebuffades » (124) et autres « embuscades » (153) évoquées à l'occasion de fuites ou de courses-poursuites bouffonnes. Le morphème *-(r)on* de « laideron » (135) ou « guenillon » (66) sert aussi à former les noms propres *Galifron*, *Grognon* et *Trognon*.

1.3. Mots-valises d'éléments français : une onomastique « moderne »

Les anthroponymes, haut lieu de la critique conteuse⁴⁴, sont justement une occasion d'invention burlesque pour D'Aulnoy. Leur cratylisme est tantôt galant (Sans-Pair l'est « à juste prix » [185], Brillante « mérit[e] » son nom [193], Avenant aussi [76], etc.), tantôt grotesque, quand les noms évoquent une apparence physique contrefaite. C'est le cas des suffixés en *-on* (comme « Trognon ») et de « Torticolis » (185), tous deux noms

³⁸ Scarron, respectivement : dans la *Baronade*, le *Roman Comique*, *Don Japhet d'Arménie* et dans la *Légende de Bourbon* (Scarron 2021 : 229) ; cités dans Bar 1960 : 270-271.

³⁹ Bouhours 1674 : 19-26.

⁴⁰ Dassoucy parlant du « pays Larronois », par exemple. Voir Bar 1960 : 280-281.

⁴¹ Nédelec 2004 : 58.

⁴² Entre autres : *La Paix demandée par les bons François au roi et à la reine, en vers burlesques*, Paris, 1649.

⁴³ Scarron 2021 : 523-58 ; Bar 1960 : 272.

⁴⁴ Serres 1968 ; Fumaroli 1994 ; Heidmann & Adam 2010 : 272-282 ; Sermain, dans Badiou-Monferran (dir.) 2010 : 179-192. Pour un bilan bibliographique sur les analyses sémiotiques du nom propre dans le conte et leur (non)-héritage, voir Badiou-Monferran (dir.) : 2010 : 29-30.

ou personnages très scarronniers⁴⁵, ou des mots-valises animalisants comme Truitonne (*trui[t]e-tonne*) : leur formation est en tout cas transparente. Elle l'est parfois moins, peut-être parce que notre oreille a perdu l'interdiscours que charrient ces noms propres. Ainsi de Fanfarinet, anti-héros du conte le plus burlesque d'Aulnoy (*Print.*), dont le nom évoque, par son suffixe diminutif *-et*, le *farfadet*, ce petit lutin inquiétant. Il peut aussi s'agir d'un mot-valise associant *fanfaron* (voire *fanfare*⁴⁶) et *enfariné* : « la gueule enfarinée » renvoie à une « grande envie d'attraper quelque chose⁴⁷ », par allusion au verbe railleur « (s') enfariner », employé pour désigner des galants qui se poudrent pour arriver à leur fin. *S'enfariner de* peut également renvoyer au fait de s'enticher de « gens suspects⁴⁸ » (comme le fait Printanière de Fanfarinet). Ce sont aussi les farceurs de la scène parisienne qu'on nomme les *enfarinés*, d'après leur masque de farine, et « Jean-Farine » est l'ancêtre du type du Gilles ou du Pierrot. Or, les autres anthroponymes de ce conte sont aussi issus d'un imaginaire langagier facétieux, comique, voire forain : le seigneur Gambille (ou « qui remue »), l'amiral Chapeau-Pointu et Jean Caquet, bien nommé pour un messager du royaume sans doute bavard(152). Ces noms à la fois puérils, visuels et caricaturaux pourraient être ceux de marionnettes.

Ce jeu de mots se fait ainsi sur des emplois modernes du mot *enfariné* en français, voire par allusion à la culture contemporaine comme celle de la foire, à la différence des noms de personnages de Perrault, dont la formation jouerait sur des racines latines⁴⁹. Les créations lexicales d'Aulnoy témoigneraient ainsi de tendances non-pédantes et anti-puristes : modernes.

2. (Dé)figement linguistique

L'inventivité verbale d'Aulnoy ne se limite pas à la création au niveau de la lexie : les unités polylexicales figées révèlent un travail sur les préconstruits discursifs. Le figement linguistique se caractérise, outre par cette polylexicalité, par l'opacité sémantique, le blocage des propriétés transformationnelles, la non-actualisation des éléments (Gross 1996) et parfois leur emploi figuré. Le champ en est large au XVII^e siècle, allant du niveau du mot au niveau de la phrase, en passant par le syntagme : mot composé, locution syntagmatique ou propositionnelle, en particulier les « proverbes » au sens très large qu'a alors ce terme, renvoyant en fait à toute expression figée⁵⁰.

2.1. Critères de figement, et comment s'en jouer

⁴⁵ Scarron écrit : « Et parmi les torticolis / Je passe pour des plus jolis » (cité par Richelet 1680 s. v. *Torticolis*). La « jatte » de Trognon (chaise en forme de jatte pour se déplacer) évoque celle de Scarron, objet si iconique de l'auteur que Perrault en fait plaisamment la dédicataire des *Murs de Troye, ou l'origine du burlesque* (Perrault 2013 : 183).

⁴⁶ Dans la construction à verbe support « faire fanfare de quelque chose », pour « fanfaronner », jugée « basse » par Richelet 1680.

⁴⁷ Oudin 1640.

⁴⁸ Furetière 1690.

⁴⁹ Fumaroli [1982] (1994) ; Serres [1967] 1968. Voir toutefois Adam (Heidmann et Adam 2010 : 274) pour la formation sur bases françaises de *Carabas* chez Perrault.

⁵⁰ Badiou-Monferran 2004 : 143. Comme Badiou-Monferran (2004 : 145) j'emploie ici « locution » et « phraséologie » au sens large et non technique d' « expressions figées ». Pour une mise au point en français contemporain, voir Gonzalez-Rey 2002.

Bien des expressions figées sont qualifiées de « burlesques » dans les dictionnaires monolingues du temps et les ressources lexicales qu'on leur consacre alors spécifiquement⁵¹ ; cette qualification s'accompagne souvent d'une exclusion par rapport à la norme et d'une condamnation en termes sociolinguistiques (elles sont vues comme « vulgaires », « populaires⁵² »). Pourtant « décri du style bas » et « décri du proverbe » ne sont tout à fait pas « co-extensif(s) », le second recelant une « mémoire⁵³ » de la langue, vectrice de potentialités expressives fortes. Ce sont les locutions verbales qui serviront ici à le montrer.

La non-actualisation des éléments⁵⁴ est un bon indice de figement, notamment les GN avec déterminant zéro dans les constructions à verbe support : « gagnait toujours pays » (141), au sens de « fuir⁵⁵ », ou « porter guignon » (134). Le nom peut être déterminé⁵⁶ mais demeure en emploi non-référentiel, comme dans « faire une vie » (58, 167) ; la détermination y est contrainte⁵⁷ : *« faire la vie ». L'emploi métaphorique du nom implique que le sens du tout ne se déduit pas de celui des parties : « faire une vie » se dit selon Furetière « burlesquement » au sujet « des querelles domestiques qui se font avec grand bruit ». Outre cette non-compositionnalité du sens, il est plus ou moins difficile d'insérer des modifieurs. D'Aulnoy s'applique-t-elle à modifier ce qui ne serait pas modifiable dans le sentiment linguistique d'alors quand, à la seconde occurrence de cette expression, elle l'utilise avec expansion du GN : « elle se mit à faire *une vie désespérée* » (58)⁵⁸ ? Le « jugement de locutionnalité⁵⁹ » est parfois difficile à établir en diachronie, mais du moins la discordance des registres entre *désespérée*, tout romanesque, et la connotation burlesque de « vie » dans cet emploi suggère que cette épithète ne fait pas partie des modifieurs programmés en langue par la locution. S'agissant des degrés de figement, on peut s'interroger sur « faire du grabuge » (135) ; si *grabuge* est bien senti comme « vieux » et « burlesque » par Furetière, l'ensemble ne répond pas à tous les critères du figement : le complément semble par exemple pronominalisable (« en faire »). Ce n'est pas le cas dans le tour *prendre sur soi*, dans lequel la pronominalisation est en principe bloquée ... sauf chez D'Aulnoy dans le *Rameau d'Or* : « On n'a jamais tant pris sur soi qu'elle y prit en ce moment » (200). La pronominalisation incongrue marque l'énoncé d'une nuance ironique quant aux peines de Brillante.

Sans toujours passer par le défigement, les locutions peuvent embrayer des séquences burlesques, en activant le contraste entre des domaines éloignés. « D'un Enchanteur à une fée, il n'y a que la main » (119) transforme ainsi le proverbe « de marchand à marchand, il n'y a que la main », qui renvoie aux rapports informels entre les marchands, qui

⁵¹ Par exemple Oudin 1640, Fleury De Bellingen 1656.

⁵² Rey 1973.

⁵³ Badiou-Monferran 2004 : 157-158.

⁵⁴ Gross 1996 : 13.

⁵⁵ Oudin 1640.

⁵⁶ La langue classique connaît un « progrès de l'expression du déterminant dans bon nombre de locutions, notamment quand le nom est accompagné de modifieurs » (Fournier 2002 : 160).

⁵⁷ Gross 1996 : 73.

⁵⁸ On trouve la variante « faire une vie *de* désespérée » dans les éditions de ce conte à partir du XVIII^e siècle : preuve que l'expansion épithétique était jugée peu naturelle ? Dans les constructions à verbe support, le complément du nom comme expansion du nom prédicatif présentant est peut-être mieux attesté : *avoir faim* > *avoir une faim de loup* ?

⁵⁹ Voir Badiou-Monferran 2004 : 140, n. 5.

s'arrangent à l'oral, sans passer de contrat écrit, en se donnant seulement la main⁶⁰. L'analogie marchande est bien triviale pour les interlocuteurs féériques de cette scène, gens de magie qui traitent ensemble « depuis 500 ou 600 ans ». Ces derniers se donnent ensuite du « compère » et du « commère ». Ces appellatifs connotent la familiarité, mais évoquent aussi, peut-être, une expression qui renvoie de nouveau à des rapports informels et complices entre gens de même milieu ou profession : « en ce monde, tout se fait par comperes & par commeres, c'est-à-dire, par intrigues & par sollicitations⁶¹ ».

Nous manquons sans doute, locuteurs d'aujourd'hui, plusieurs de ces jeux avec le figement. Aussi bien identifier ce genre de procédé relève-t-il parfois de la résolution d'énigmes : mais le conte ne se lisait-il pas alors aussi comme tel⁶² ?

2.2 Jeu des « proverbes » et développement fictionnel

Sentences et proverbes servent, c'est l'évidence, de matériau phraséologique au conte. La « littérisation de proverbes⁶³ » a pu être la matrice de certains contes de Perrault : *Le petit chaperon* développerait ainsi l'expression *voir le loup* (« avoir des relations sexuelles »), et Cendrillon, *trouver chaussure à son pied*. « Prouver agréablement la solidité des proverbes⁶⁴ » constituerait ainsi dans le conte une variante de la pratique de l'« application⁶⁵ », alors très répandue. Mais, si on note aisément l'inanité caricaturale dont D'Aulnoy se plait à frapper ses sentences, plus dignes de comptines que de recueils d'apophtegmes (« voilà ce que c'est d'aimer les garçons, il n'en arrive que des peines » [149]⁶⁶), il est parfois plus difficile de repérer les jeux opérés sur les « proverbes », au sens large d'expressions figées.

L'échappée de Printanière est par exemple décrite par la locution verbale : « Faire un trou à la tour » (139). Outre l'allusion sexuelle⁶⁷, on note la construction prépositionnelle peu usuelle (on dirait plutôt « faire un trou *dans/sur* »⁶⁸). On soupçonne alors le jeu sur l'expression « faire un trou à la lune/à la nuit », qu'on lit en vers burlesques et qui signifie « s'échapper, faire une fugue⁶⁹ », en particulier en emportant le tiroir-caisse. La substitution paradigmatique d'un élément (ici « lune/nuit » devient « tour ») est en principe impossible dans les tours phraséologiques. Cette modification permet de renvoyer à une expression plus triviale que le voudrait la fugue énamourée d'une

⁶⁰ Furetière 1690, s. v. *marchand*.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Sur conte et énigme, voir Gheeraert 2000.

⁶³ Cagnat-Deboeuf 2017 : 641.

⁶⁴ L'Héritier, citée par Cagnat-Deboeuf (2017 : 634).

⁶⁵ Il s'agit de sortir un mot ou une citation de son contexte pour l'appliquer à une nouvelle situation, avec à-propos et en connivence avec les interlocuteurs.

⁶⁶ Voir aussi « Amour, Amour, que l'on te cache difficilement » (96) ; « quand on a beaucoup de chagrin, il est rare d'avoir bon appétit » (124 et variante 151) ; « l'on n'est pas belle-mère pour rien » (95).

⁶⁷ Qui ne fait pas de doute : « elle regardait sans cesse au petit trou », où « on pouvait passer une petite aiguille avec bien de la peine », et où elle « aperçut le jour pour la première fois » (139).

⁶⁸ D'Aulnoy a, sur ce plan, ses idiosyncrasies : voir « aguerrir sur (les prodiges, des aventures) » (183, 192), qui parodie peut-être le style galant.

⁶⁹ Voir dans les mazarinades : *Le Trou à la nuit par Mazarin* ou : « Et fit, prenant l'heure opportune, /un trou, comme on dit à la Lune » (*La Catastrophe burlesque sur l'enlèvement du roi*, 1649).

princesse, tout en remotivant le substantif, ce qui amorce la première péripétie du conte (le trou dans la tour).

L'incipit de *L'Oiseau bleu* offre pareil exercice de style phraséologique :

[le roi] se cassait la tête contre les murs, tant il était affligé : on craignait qu'il ne se tuât, on mit des matelas entre la tapisserie et la muraille ; de sorte qu'il avait beau se frapper, il ne se faisait plus de mal (91).

On sait par Oudin que l'expression « se donner de la Teste contre le mur » (qu'il juge vulgaire) signifie « estre en une extrême colere ou desespoir⁷⁰ ». Le nom y est en emploi métaphorique et non référentiel. Chez d'Aulnoy, le sens est remotivé, et ce sont murailles qu'on capitonne prudemment. Peut-on aussi entendre la variante de ce tour donnée par Oudin : « autant vaudroit se donner de la teste contre un mur » qui signifie « tout ce qu'on fait ne sert de rien » ? Ce serait cette fois le cas des administrés du royaume :

Tous ses sujets résolurent de l'aller voir [...] : les uns préparaient des discours graves et sérieux, d'autres agréables, et même réjouissants : mais cela ne faisait aucune impression sur son esprit. (91),

autrement dit : « autant vaudroit se donner de la teste contre un mur ». L'allusion est plausible si on se souvient que cet incipit se clôt par un épiphonème aux accents laroche-foucauldien, qui médite au contraire sur le moyen de manipuler autrui pour le faire agir : « il suffit très souvent de connaître le faible des gens pour entrer dans leur cœur, et pour en faire tout ce que l'on veut. » (92). L'incipit serait ainsi délimité par deux variations phraséologiques, l'une locutionnelle, l'autre gnomique. Ludique, sans doute, cet encadrement permet aussi de « saisir l'énoncé formulaire dans la contemporanéité de sa création, dans l'acuité de sa signification compositionnelle et non pas dans l'épaisseur de sa lexicalisation », et par là, de réveiller le rapport à la langue en retrouvant « la vigueur de l'expressivité originelle⁷¹ » de la locution.

Un peu plus loin, le don de la bonne fée sœur de Soussio, ces quatre œufs qu'on casse en cas d'épreuve (122), pourrait être une allusion sexuelle. On dit en effet « figurativement et proverbialement d'une femme, qu'*Elle a cassé ses œufs*, pour dire, qu'Elle a fait une fausse couche⁷² ». Or la relation entre Florine et l'Oiseau bleu a un fort potentiel érotique (que fait-il en effet de son bec avec la jeune fille ?) et c'est en cassant tous ses œufs (« elle n'avait plus qu'un œuf dans son sac », 128) qu'elle finit par pouvoir se marier avec lui, redevenu roi Charmant⁷³.

2.3 « Honni soit qui mal y pense » : un lieu syntaxique pour le sous-entendu

« Honni soit qui mal y pense » (142), dit Florine en révélant la nature érotique de ses émotions pour Fanfarinet (par ce proverbe qui sert d'ailleurs en principe à la dénégation

⁷⁰ Oudin 1640 : 531.

⁷¹ Badiou-Monferran 2004 : 160.

⁷² Académie 1694.

⁷³ Voir aussi la violence du récit étiologique de l'expression : « on vous cassera des œufs », qui renvoie à un viol (Fleury De Bellingen 1656 : 97).

d'un tel sous-entendu). Dans *Print.*, plusieurs locutions verbales sont investies de sous-entendus sexuels, l'autrice tirant parti de la quasi-vacuité sémantique de leurs éléments pour suggérer sans dire⁷⁴. Par exemple, « ne plus en pouvoir » dénote l'effet, sans nul doute physique, de l'*innamoramento* de Printanière voyant Fanfarinet pour la première fois : « Printanière à cette vue se sentit si hors d'elle qu'elle n'en pouvait plus » (139)⁷⁵. Après que Fanfarinet lui a défloré le petit doigt⁷⁶, on lit que les domestiques de Florine « étaient bien en peine où elle *en avait appris la quatrième partie* [c'est-à-dire : le quart] » (139) : elles se demandent bien « comment l'esprit vient aux filles⁷⁷ ».

Plus tard encore, le même Fanfarinet reproche à la jeune fille d'avoir « voulu quitter père et mère pour *venir courir la prétentaine* » (150). Le tour est jugé « burlesque » à l'époque par Furetière, avec le sens d'« aller deça delà », sans qu'on relève l'acception de « chercher des aventures (sexuelles) » que peut avoir l'expression aujourd'hui. Mais la proximité avec « courir le guilledou », déjà attesté⁷⁸ et le contexte invitent à y entendre ce sous-entendu : Fanfarinet, devenu tyrannique et blessant, serait bien capable d'imputer une petite vertu à la Princesse. Ce néologisme sémantique pourrait être dû à D'Aulnoy, dans l'écrit littéraire du moins.

Les élaborations phraséologiques de la conteuse pourraient ainsi renvoyer non pas à quelque morale d'avertissement ou à des équivoques un peu lestes, mais surtout à des formes de relations sociales violentes et à des émotions puissantes : restituer la « valeur témoin du “proverbe” », pourrait bien nous introduire, « nous lecteurs du XXI^e siècle, à une réalité socio-historique – mais est-ce bien une *réalité* ? –, à une économie affective entièrement englouties⁷⁹ ».

2.4 Figements archaïsants : lointaines origines du conte, ou actualité des spectacles ?

Les proverbes (au sens de « locutions ») sont perçus au XVII^e siècle comme « conservatoires de la langue⁸⁰ », « chose rare » et « antiquaille⁸¹ ». D'autres tours figés archaïsants, dont les emplois polyphoniques sont plus citationnels, pourraient être éclairés par les allusions aux spectacles du temps, qu'on pouvait voir sur le Pont-Neuf ou aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain (évoquées dans *L'Oiseau bleu*, 127), depuis longtemps associées aussi à la poésie en vers burlesques⁸². Ce contexte discursif passe aussi par la mention des fagotins⁸³, godenots⁸⁴, et autres marionnettes (127), ou encore

⁷⁴ Sur burlesque et expression de l'interdit, Nédelec 2044 : 21.

⁷⁵ Le sous-entendu sexuel serait « plutôt vulgaire » et relèverait « du franc-parler des nourrices » : rien n'est moins sûr vu la maîtrise de la langue qui les sous-tendent chez D'Aulnoy (Maistre Welch 1989 : 78).

⁷⁶ « [...] il lui fit grand mal au petit doigt, sans qu'elle criât, tant elle en était affolée » (143). Sur les sous-entendus licencieux liés au petit doigt dans ces contes, avec jeu sur le proverbe « mon petit doigt m'a dit », voir Cagnat-Debœuf dans Aulnoy 2005 : 360.

⁷⁷ « Comment l'esprit vient aux filles », conte de La Fontaine paru en 1674 (La Fontaine 1961 : 259-262).

⁷⁸ Oudin 1640 ; Scarron, *Gigantomachie*, 1644, chant II, v. 20 (Scarron 2021 : 61).

⁷⁹ Merlin-Kajman 2009 : 5.

⁸⁰ Badiou-Monferran 2004 : 151.

⁸¹ Oudin 1640, préface, n. p.

⁸² « La foire Saint-Germain », Scarron [1643] 2021 : 201-211.

⁸³ Voir *supra* 1.1.2 et 1.3.

⁸⁴ *Godenot* (comparant de Fanfarinet p. 148, comme de Ragotin dans le *Roman comique*) réfère à une grossière figurine de bois typique des objets des charlatans de foire (voir l'*Énéide travestie*, le *Virgile travesti*), et un comparant de Ragotin dans le *Roman comique*.

par les diverses parodies de boniment de colporteurs (148) ou de colportrice (Mie Souillon 125). Les passages de boniment occasionnent d'ailleurs l'énumération hétéroclite d'objets triviaux, stylème burlesque s'il en est.

« Or écoutez petits et grands » : cette apostrophe initiale de la harangue gauche et ridicule du roi, père de Printanière, est l'incipit d'une chanson de l'époque. Ce tour commence par *or*, adverbe phatique et « excitatif⁸⁵ » jugé « vieux » au sens de « maintenant » par l'Académie en 1694. On peut y entendre un octosyllabe (un des principaux mètres utilisés en chanson, et dans la poésie burlesque) ; l'ensemble de la formule devait évoquer inmanquablement le nom d'une mélodie fréquente, qu'on trouve par exemple recueillie dans un volume de vaudevilles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent⁸⁶. « Or écoutez » est, plus largement, un incipit formulaire courant dans la chanson de l'époque : le « il était une fois » de la chanson, en somme⁸⁷. Le style de la harangue du roi est évidemment dégradé par rapport à son statut de souverain (il a peur d'être accusé d'avoir « hâché » Fanfarinet « comme chair à pâté⁸⁸ », il avoue tout platement son incurie, etc.) ; mais elle était frappée de discrédit dès ses premiers mots qu'on imaginait chantés, et donc bien avant sa qualification finale, très ostensiblement ironique (« chacun admira la belle harangue du roi (il n'en avait jamais fait de si éloquente) » [147]). Cette parlure prêtée à un personnage noble (on pense aussi à l'appellatif « m'amie⁸⁹ » qu'il utilise, propre selon Furetière au burlesque et aux chansons) est naturellement un procédé de la parodie, outil polyphonique du burlesque aussi bien que du conte. On observe de nouveau que les traits burlesques se distribuent à la fois dans la voix narrative et dans les discours rapportés de reines et rois de pacotille ou de personnages grotesques (Carabosse, Fanfarinet ou Tritonne), pour contribuer à leur éthopée.

Dans le même passage, la construction archaïque du complément du nom (« La fille au roi », dans l'octosyllabe blanc « La fille au roi est donc perdue ? », 146) est certainement une allusion à la chanson ancienne « La fille au roi Louis⁹⁰ », qui exploite le motif de la fille enfermée dans la tour et désirant un mariage refusé par le père : autrement dit, le sujet de *Print*. Ces « hiatus inaugurés » par les « anachronismes⁹¹ » sont ainsi portés par des références très précises à une culture contemporaine de la conteuse, une culture actuelle (mais dans des formes conservatrices d'archaïsmes langagiers) et « populaire » (c'est-à-dire de large diffusion : l'élite aussi connaissait la foire et les chansons).

« Personne ne parle » burlesque

⁸⁵ Furetière 1690.

⁸⁶ *Le théâtre de la foire, ou L'opéra comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent*, t. I, 1721-1738 : http://www.theaville.org/kitesite/index.php?r=vaudevilles/afficher&ref=petits_grands. Les chansons circulaient à l'oral et en manuscrit bien avant leur transcription écrite : le chansonnier manuscrit Maurepas date une variante de cette chanson de 1662 (BNF ms fr. 12638, f° 380).

⁸⁷ Et ses variantes : *Or oirez une chanson, venir ouir chanson*, etc.

⁸⁸ L'expression qui nous évoque Rabelais et *Le Chat botté*, fait aussi entendre le *Virgile Travesti*, où c'est Didon qui aimerait « hâcher » Énée « en chair de pâté ».

⁸⁹ M'amie (133, 135, 137), m'amour (135, 145).

⁹⁰ Davenson 1982 : 188-191.

⁹¹ Escola 2005 : 94-101. Voir encore les « dragées » et « tartelettes de chez Le Coq » (152) ; la « fontange » portée par la « magotine » (155), etc.

D'Aulnoy arpente avec virtuosité la région du registre comique qu'est le burlesque, qui implique de faire feu de tout le bois de la langue française : pour paraphraser Saint-Amant, pour écrire en burlesque, il faut être « maître[sse] absolu[e] de la langue⁹² ». En quoi il ne semble pas que D'Aulnoy perde au jeu de la comparaison avec Scarron⁹³ (et pourquoi y jouer ?), ni qu'on doive transférer à sa pratique du burlesque une « retenue⁹⁴ », forcément féminine : il semble au contraire que la modernité de ses pratiques langagières n'ait rien à envier au Panthéon des auteurs burlesques et des conteurs. Sa créativité repose notamment sur l'exploitation des potentialités combinatoires du français : la néologie dérivative comme la phraséologie reposent toutes deux sur des processus de formation du sens productifs et reproductibles en langue, et idiomatiques⁹⁵ (seulement français, donc) ; ils sont d'ailleurs intraduisibles, ce qui est une autre de leur audace, car l'intraduisibilité pouvait être vue comme une marque de bassesse à l'époque⁹⁶. Quand D'Aulnoy intègre des formes marquées diastratiquement comme « basses », elle le fait à tous les niveaux de la textualité, à la fois dans le lexique et dans l'insertion de genres de discours variés (boniments de foire, chansons [84, 136, 201]). Ces intrusions d'une voix basse côtoient bien d'autres registres et genres discursifs (déplorations pathétiques du roman sentimental, prosimètres galants, etc.). C'est précisément ce mélange qui est en soi burlesque⁹⁷, et qui participe d'une mise en jeu « des normes et des modèles⁹⁸ », où on finit par soupçonner le second degré partout.

Que dire enfin de cette langue que fait entendre en palimpseste la voix conteuse ? C'est assurément un artefact : le burlesque « écrit comme personne ne parle⁹⁹ », et « il y a de l'art » là-dedans¹⁰⁰. L'« appropriation¹⁰¹ » de tours aux connotations populaires chez D'Aulnoy participe de la construction d'une langue littéraire « moderne », modernisation que ses savants prédécesseurs en burlesque avaient déjà entreprise dès les années 1640¹⁰². La question d'une imprégnation par le discours « vulgaire » n'est pourtant pas épuisée : langue d'une élite et langue d'un « peuple » (d'ailleurs introuvable ainsi essentialisé) ne

⁹² C'est la qualité du poète burlesque dans la définition de Saint-Amant dans son « caprice héroï-comique » *Le Passage de Gibraltar* (Saint-Amant [1640] 1967 : 155 *sqq.*). Sur ce point voir Nédelec 2004 : 62 ; Peureux 2006 11-12 ; Jacques Bailbé, dans Landy-Houillon et Ménard 1987 : 75-88. Noille 1998 : 273-275.

⁹³ Guichemerre 2001. L'article traite des ressemblances, structurelles et thématiques, entre le *Roman Comique* et *L'Histoire du gentilhomme Bourgeois* d'Aulnoy : « la comparaison avec le chef d'œuvre de Scarron n'est pas à l'avantage de Mme d'Aulnoy » (Guichemerre 2001 : 76). Fumaroli distribue également des bons points à Perrault, et des mauvais à L'Héritier (Fumaroli 1994 : 475)

⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁵ Un des critères de la phraséologie selon González-Rey 2002 : 40

⁹⁶ Les jeux de mots intraduisibles sont jugés peu conformes au bon usage, car ils ne « roulent » que sur les mots, et non sur la pensée (Callières 1693 : 29-35).

⁹⁷ « Une pièce burlesque » « reçoit toutes sortes de façon de parler » et c'« est proprement un ouvrage où tout est permis, pourvu qu'il fasse rire » (Somaize, *Le Procez des preteuses en vers burlesques*, cité par Dufour-Maitre 1999 : 80).

⁹⁸ Nédelec 2004 : 22.

⁹⁹ Guez de Balzac, cité par Nédelec 2004 : 361.

¹⁰⁰ Comme D'Aulnoy l'écrit de la « simplicité » de ses textes, dans la préface de *Don Gabriel de Ponce*, éd. des contes au programme, *op. cit.*, p. 353.

¹⁰¹ Le mot est aujourd'hui polémique : on l'emploie dans le sens de Chartier 1987.

¹⁰² Sur « l'origine sociale du burlesque » à partir de l'époque Richelieu : voir Nédelec 2004 : 68. Elle montre qu'il est le fait d'auteurs « lettré[s] et robin[s] », « nouveaux doctes au service de l'aristocratie » qui l'utilisaient « pour valoir une culture moderne et modernisée apte à policier et orner [...] la conversation des salons ».

sont évidemment pas hermétiques l'une à l'autre, surtout dans une culture où l'imprimé existe¹⁰³. Mais c'est autre chose encore que de rendre compte de l'acculturation de tours populaires dans l'écrit littéraire : cette démarche doit-elle conduire à exacerber des bipartitions sociolinguistiques hiérarchisantes, comme lorsqu'on estimait que Perrault « alchimiste » « faisait passer "l'or chargé de crasse et de terre" de la tradition orale en langue vernaculaire à l'état d'"or le plus pur et le plus fin" du langage classique¹⁰⁴ » ? À entendre la foire que fait D'Aulnoy dans ses contes, il semblerait plutôt que « la » langue classique, si telle chose existe, n'existe que par le mélange.

Karine ABIVEN,

Sorbonne Université, UR 4509 STIH

Article à paraître dans *L'Information grammaticale*, n° 171, p. 3-12, décembre 2021)

Bibliographie (Le lieu d'édition par défaut est Paris)

BADIOU-MONFERRAN C. (2004), « Le statut des expressions figées dans les dictionnaires monolingues de langue française au XVII^e siècle », « Les langages au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 50, p. 139-165.

BADIOU-MONFERRAN, C. (2010), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

BAR F. (1960), *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, D'Artrey.

BERTRAND D. (dir.) (1998), *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion.

BRODY, J. (1987), « Charles Perrault, conteur (du) moderne », dans R. Duchêne (dir.), *D'un siècle à l'autre. Anciens et modernes*, Marseille, CMR, pp. 79-90.

BRUNOT, F. (1939), *Histoire de la langue française, des origines à 1900*. Tome IV, *La langue classique (1660-1715), 1^e partie*, Colin, 3^e éd.

CAGNAT-DEBOEUF, C. (2017), « Du jeu des proverbes dans les Histoires ou Contes du temps passé : « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » », *Dix-septième siècle*, n° 277/4, pp. 631-644.

CHARTIER, R. (1987), *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil.

DAVENSON, H. (1982), *Le Livre des chansons*, Seuil, 1982.

¹⁰³ Comme le rappelle très clairement Fumaroli 1994 : 444.

¹⁰⁴ La citation est de Bouhours ; Fumaroli 1994 : 457.

DENIS, D. (1997), *La Muse galante, poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Champion.

DUFOUR-MAITRE, M. (1999), *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Champion.

ESCOLA, M. (2005), *Commente les Contes de Charles Perrault*, Gallimard, Folio.

FOURNIER, N. (2002), *Grammaire du français classique*, Belin.

FUMAROLI, M. ([1982] 1994), « Les enchantements de l'éloquence : les *Fées* de Charles Perrault, ou De la littérature », repris sous le titre « Les Contes de Perrault, ou l'éducation à la douceur », dans *La Diplomatie de l'esprit*, Hermann, pp. 441-478.

GHEERAERT, T. (2000), « Une allégorie de la civilité : Cendrillon ou l'art de plaire à la cour », *XVII^e siècle*, pp. 485-499.

GONZALEZ-REY, I. (2002), *La Phraséologie du français*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

GROSS, G. (1996), *Les Expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Gap/Paris, Ophrys.

GUICHEMERRE, R. (2001), « Une émule inattendue de Scarron : Mme d'Aulnoy », dans P. Koeppel (dir.), *Humour, ironie, humanisme*, Champion, pp. 69-76.

HEIDMANN U. et ADAM J.-M. (2010), *Textualité et intertextualité des contes, Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Classiques Garnier.

JASMIN, N. (2002), *Naissance du conte féminin : mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, Champion.

LARRIVEE, P. (1994), « Quelques hypothèses sur les structures syntaxique et sémantique de *Ce fripon de valet* », *Revue Québécoise de linguistique*, 23/2, pp. 101-113.

MAISTRE WELCH M. (1989), « Les jeux de l'écriture dans les « contes de fées » de Mme d'Aulnoy », *Romanische Forschungen*, 101/1, pp. 75-80.

MERLIN-KAJMAN, H. (2009), « Introduction », « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », *Littératures classiques*, n° 68, pp. 5-27.

NEDELEC, C. (2004), *Les États et empires du burlesque*, Champion.

NOILLE-CLAUZADE C. (1998), « Le burlesque au XVII^e siècle : une question de genre, de style ou d'auteur ? », dans *Poétiques du burlesque*, dir. D. Bertrand, Champion, pp. 271-282.

PEUREUX G. (2006), *Le Burlesque*, Gallimard.

REY, A. (1973), « La phraséologie et son image dans les dictionnaires de l'âge classique », *TraLiLi*, XI, 1, pp. 97-107.

SABLAYROLLES, J.-F. (2006), « La néologie aujourd'hui » dans C. Gruaz (dir.), *À la recherche du mot : De la langue au discours*, Lambert-Lucas, pp.141-157.

SABLAYROLLES, J.-F. (2012) (dir.), « Néologie sémantique et analyse de corpus », *Cahiers de lexicologie*, n° 100.

SERRES M. ([1967] 1968), « Traduction mot à mot : Cendrillon », dans *La Communication. Hermès I*, Minuit.

Sources primaires

ACADEMIE (1694), *Dictionnaire de l'Académie*, 1^e éd., V^{ve} Jean-Baptiste Coignard.

AULNOY, Marie-Catherine d' (2008), *Contes de fées*, éd. Cagnat-Deboeuf, Gallimard, Folio classique.

BOILEAU, Nicolas (1985), *Satires, Epîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, Poésie/Gallimard.

BOUHOURS, Dominique (1674), *Doutes sur la langue françoise, proposez à Messieurs de l'Académie françoise par un gentilhomme de province*, S. Marbre-Cramoisy.

CALLIERES, François de [1691] 1693, *Des Bons mots et des bons contes*, Barbin, 3^e éd.

Chansonnier dit de MAUREPAS, BNF ms fonds fr. 12638.

FLEURY DE BELLINGEN (1656), *L'Étymologie ou explication des proverbes françois*, La Haye, A. Vlacq.

FURETIERE, A. (1690), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes [...]*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers.

LA FONTAINE (1961), *Contes et nouvelles*, éd. G. Couton, Classiques Garnier.

LANDY-HOUILLOIN Isabelle et MENARD Maurice (dir.) 1987, *Burlesque et formes parodiques*, Seattle/Tübingen, PFSCL/Biblio17.

Le Grifonage ou festin, jeux et récréations de la montagne du Grifon en Brie [1645] (2021), éd. Cl. Nédelec, Arras, Artois Presses Université.

MAINIL, J. (2001), *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, Kimé.

ORLEANS, Charles d' [1995], *L'Écolier de mélancolie*, Livre de poche.

OUDIN, A. (1640), *Curiositez françoises, pour supplément aux dictionnaires, ou Recueil de plusieurs belles propriétés, avec une infinité de Proverbes et Quolibets, pour l'explication de toutes sortes de Livres*, Sommaville.

PERRAULT, Ch., Cl. N. et P. (2013), *Le Burlesque selon les Perrault. Œuvres et critiques*, éd. C. Nédelec et J. Leclerc, Champion.

PERRAULT, C. (2021), *Le Parallèle des Anciens et des Modernes, 1688-1697*, éd. dir. par D. Reguig, <https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr>.

RICHELET, P. (1680), *Dictionnaire françois*, Genève, J.-H. Widerhold.

SAINT-AMANT, M.-A. Girard de, *Le Passage de Gibraltar, caprice heroï-comique* [1641], *Œuvres*, éd. Jacques Bailbé et Jean Lagny, Paris, Didier, coll. « STFM », 1967, 5 vol., t. 2, p. 155-198.

SCARRON, P. (2021), *Recueil de quelques vers burlesques. Une anthologie*, éd. C. Nédelec et J. Leclerc, Classiques Garnier.

Sitographie

<https://www.frantext.fr/>

https://github.com/Antonomaz/Corpus_burlesque

<http://www.theaville.org>

<https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr>