



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

---

13 | 2016

# Contes et morale(s)

Du XVII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui

Jean Mainil et Jean-Paul Sermain (dir.)

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/990>

DOI : 10.4000/feeries.990

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2016

ISBN : 978-2-8310-335-3

ISSN : 1766-2842

Ce document vous est offert par Ghent University Library



### Référence électronique

Jean Mainil et Jean-Paul Sermain (dir.), *Féeries*, 13 | 2016, « Contes et morale(s) » [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/990> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.990>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

© Féeries

Dans ce numéro de *Féeries*, treize spécialistes du merveilleux analysent les rapports complexes qu'entretient le conte de fées (essentiellement) avec la morale, et les morales. Pour ce qui est du domaine français (conte oriental inclus), sont considérés non seulement des contes et recueils des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Perrault, Lhéritier, Moncrif, Crébillon, Duclos, Voltaire, Galland, Pétis, Desjardins et divers contes en vers), mais aussi un recueil de fables et contes contemporains inspirés par La Fontaine (dont le processus d'écriture est ici commenté par l'auteur). Par ailleurs, le domaine allemand fait l'objet de plusieurs articles (sur les contes des frères Grimm). Est examiné, enfin, le devenir des *Histoires ou Contes du temps passé* de Perrault dans le patrimoine merveilleux russe deux siècles après leur parution.

Outre le dossier critique de ce treizième numéro de *Féeries* portant sur *Conte et morale(s)*, la revue propose aussi, comme chaque année, plusieurs recensions détaillées d'ouvrages critiques récents intéressant son champ d'étude.

Un hommage est enfin rendu à René Démoris, grand spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle en littérature française et en esthétique, disparu début 2016, et qui a marqué deux générations de chercheurs. Plusieurs de ses travaux ont insufflé une dynamique aux études sur le conte merveilleux.

# SOMMAIRE

*Avant-propos*

---

## Études

*Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité*

Jean Mainil

*Écrire dans la gueule du loup*

Hélène Merlin-Kajman

*Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les Contes de Perrault*

Jean-Paul Sermain

*Reconfigurer les contes pour moraliser autrement*

Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre

Ute Heidmann

*L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : « Cendrillon » (Perrault)  
et « Les six cygnes » (Grimm)*

Pierre-Emmanuel Moog

*Les persifleurs moralistes : Moncrif, Duclos et Crébillon témoins de leur  
temps*

Emmanuelle Sempère

*Désinvolture morale et revendications féministes dans le conte en vers des  
Lumières*

Stéphanie Bernier-Tomas

*La guérison par l'exemple : morale, politique et exemplarité dans les Mille et  
Une Nuits et leur hypertexte*

Dominique Jullien

*Les anges déchus qui font rire*

Aboubakr Chraïbi

*Critique et morale dans Le Taureau blanc de Voltaire (1774)*

Magali Fourgnaud

*La « morale expérimentale » du conte : l'exemple des Contes sages et fous d'Angélique Desjardins (1787)*

Françoise Gevrey

*Contes pour enfants ou livre d'éducation ?*

Albert Ludwig Grimm et les « frères Grimm » autour de S(ch)neewittchen

Joëlle Légeret

*Une réécriture russe des contes de Charles Perrault*

Véronika Altachina

---

## Hommage

*René Démoris (1935-2016)*

Anne Defrance

---

## Comptes rendus critiques

*Jean-François Perrin, L'Orientale allégorie. Le conte oriental au XVIII<sup>e</sup> siècle en France (1704-1774)*

Paris, Honoré Champion, 2015, 310 p.

Raymonde Robert

*Stéphanie Bernier-Tomas, Conter en vers au siècle des Lumières. Du divertissement mondain au genre libertin*

Paris, Honoré Champion, 2015, 782 p.

Christelle Bahier-Porte

*Comptes rendus croisés : Florence Fix, Barbe-Bleue, esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb Pierre Sultan, Les contes de Perrault sur le divan Jacqueline Kelen, Une robe de la couleur du temps. Le sens spirituel des contes de fées*

Paris, Hermann, coll. « Savoirs/Lettres », 2014, 230 p. Paris, Riveneuve, 2015, 235 p. Paris, Albin

Michel, 2014, 335 p.

Pierre-Emmanuel Moog

# Avant-propos

---

Grâce à ses contributeurs et à ses lecteurs attentifs, *Féeries* perpétue avec ce treizième numéro, celui de la bonne chance, une tradition d'études critiques sur le conte merveilleux du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle et au-delà. Les articles de ce numéro consacré à « Conte et Morale(s) » nous promettent une exploration à travers les siècles, les cultures, les pays, sous des angles dont la variété nous a séduits. Nous tenons à remercier nos collègues pour leurs textes qui nous ont permis de poursuivre notre réflexion sur cette question débattue de la morale dans les contes de fées et la dynamique qui les rend actuels.

- 1 Nous remercions également Anne Defrance, la directrice de la revue, pour son soutien indéfectible et Julie Ridard pour son aide précieuse dans la confection du volume.
- 2 *Jean Mainil et Jean-Paul Sermain*

---

# Études

---

# Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité

*Tales and Morals, or Morality's New Clothes*

Jean Mainil

---

- 1 Dès ses origines littéraires dans la dernière décennie du Grand Siècle, le conte de fées et la morale ont entretenu des rapports très étroits. Sans doute plus que ses consœurs, et dès la publication des tout premiers contes, Perrault a insisté sur l'importance de la morale qui légitime et justifie à elle seule le corpus moderne du conte. Certes, Perrault avait publié des contes en vers dès 1691 avec « La Marquise de Saluces ou La Patience de Grisélidis », « Les Souhais ridicules » dans *Le Mercure Galant* deux ans plus tard, et « Peau d'Âne » l'année suivante encore. La même année, dès 1694 donc, alors que les contes paraissent séparément, se cristallise déjà l'idée d'un corpus homogène de « contes en vers » que Perrault va rassembler dans un même recueil qui portera comme titre *Grisélidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne, et celui des Souhais ridicules*.
- 2 Or, en 1694, le genre du conte de fées littéraire commence à peine à s'imaginer, et à se publier, et il faudra encore attendre trois ans pour que Perrault propose ses *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités*, publiant entre-temps « La Belle au bois dormant » dans *Le Mercure Galant* de février 1696. Mais dès 1694, pour la troisième

édition de ce tout premier recueil de contes en vers, alors que le conte n'a pas même encore son nom de baptême et ne l'aura que deux années plus tard <sup>1</sup>, Perrault place déjà la morale au centre de son programme et de son entreprise poétique. Dès la troisième édition du recueil qui connut un succès immédiat à en croire ses trois rééditions en un an, Perrault fait précéder ses contes d'une « Préface », texte préliminaire dont les allures théoriques contrastent avec l'adresse, plus personnelle, des *Histoires ou contes du temps passé* trois ans plus tard, « À Mademoiselle », Élisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV, dans lequel l'Académicien expose sa propre poétique <sup>2</sup>.

3 Dès cette « Préface » qui inaugure ce premier recueil de contes <sup>3</sup>, et ce, trois ans avant la publication des contes les plus connus aujourd'hui de Perrault et qui paraîtront *Avec des Moralités*, « Le Petit Chaperon rouge », « Le Petit Poucet », « Les Fées », « La Barbe bleue », « La Belle au bois dormant » sans parler de « Cendrillon », tandis que se manifeste un goût du public pour ces fables modernes alors que n'ont alors paru que trois contes, c'est déjà par la moralité de ses contes que Perrault soutient l'entreprise résolument moderne qui est la sienne.

4 Cette entreprise moderne, Perrault la défend par rapport aux contes de l'antique Grèce ou Rome qui sont souvent, selon lui, immoraux quand ils ne sont pas tout simplement abscons :

Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Éphèse et celui de Psyché, si on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites. Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Éphèse est que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soient véritablement <sup>4</sup>.

5 Et qui « ne voit que cette Morale est très mauvaise et qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple, et à leur faire

croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voie commune<sup>5</sup> » ? Mieux que cette fable qui, malgré sa morale douteuse, est pour les Anciens au-dessus de tout soupçon, le premier conte du recueil de l'Académicien « tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, et à faire voir qu'il n'y en a point de si brutal ni de si bizarre, dont la patience d'une honnête femme ne puisse venir à bout<sup>6</sup> ».

- 6 Perrault insiste sur le fait que ses propres contes proposent une morale absente du corpus classique, mais également que cette morale est claire, saisissable, évidente, surtout quand elle est comparée à la morale parfois présente dans les contes anciens mais qui se révèle bien souvent être impénétrable, telle celle de la fable de Psyché, certes « très agréable et très ingénieuse », mais où Perrault déclare y perdre son latin.
- 7 Outre sa défiance envers la morale absente, douteuse ou impénétrable des contes anciens, Perrault prend encore un autre parti qui lui permettra de mettre la morale au centre de son programme poétique, et idéologique, et de prouver de cette manière la supériorité de ses propres contes sur ceux qui, comme Boileau, témoignent d'un exclusif « amour des Antiquailles<sup>7</sup> » : le mythe du conte oral, populaire, enfantin dont Perrault se serait inspiré.
- 8 Ces contes qui, contrairement à la tradition classique, contiendraient des morales claires, auraient été inventés par « nos aïeux [...] pour les enfants », et ils auraient également été contés « tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes, et par leurs Grand-mères<sup>8</sup> ». C'est donc avant tout sur la base morale de ses propres contes, et sur leur capacité à être entendus par des enfants, que Perrault déclare finalement : « Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et en particulier celui de la Matrone d'Éphèse et celui de Psyché, si l'on les regarde du

côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites<sup>9</sup>. » Sans contenir « les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs fables », ces contes populaires inventés pour les enfants auraient, de tout temps, *du temps passé*, renfermé « une moralité louable et instructive. Partout la vertu y est récompensée, et partout le vice y est puni<sup>10</sup> ». La morale de ces contes est simple : elle montre et démontre, sans ornement inutile mais aussi sans ambiguïté aucune, « l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas<sup>11</sup> ».

- 9 On sait aujourd'hui (beaucoup de contemporains l'avaient déjà subodoré mais sans y insister) que l'attribution de l'origine populaire et orale de ces contes à des aïeux, des mères-grand et autres figures ataviques bienveillantes, couplée à l'attribution de leur rédaction à un enfant, son propre fils, constituent un dispositif « scénographique » que Ute Heidmann a qualifié, à juste titre, de « pseudo-naïf<sup>12</sup> ».
- 10 S'agit-il pour Perrault de déguiser le conte sous les habits d'un corpus populaire pour les faire mieux correspondre au mythe d'une origine ancienne, rustique et, selon la tradition, féminine, des contes de fées, ouvrage de Mères-grand, de Mères l'Oye et autres nourrices illettrées ? On retrouve ce topos quelques années plus tard chez l'abbé de Villiers dont les *Entretiens sur les contes de fées* (1699) offrent une des premières diatribes dirigées contre la mode du conte de fées. Dans ce dialogue fictif, les contes de fées y sont précisément vilipendés parce que leurs auteurs auraient oublié, erreur impardonnable, que les contes n'ont été inventés que par des nourrices et pour des enfants.
- 11 Dans ce dialogue contemporain de la première vague des contes de fées, un Provincial et un Parisien dialoguent sur le genre à la mode.

Selon le Provincial : « [...] aucun Philosophe et aucun habile homme que je sache, n'a inventé ou composé des Contes de Fées ; l'invention en est due à des Nourrices ignorantes ; et on a tellement regardé cela comme le partage des femmes, que ce ne sont que des femmes qui ont composé ceux qui ont paru depuis quelque temps en si grand nombre <sup>13</sup> . »

12 À ce mythe sur l'origine du conte se combine un autre, celui des destinataires de ces contes. Selon le Provincial de Villiers, « pour un conte de fées, que faut-il ? Il n'y a ni sens ni raison, ce sont des Contes à dormir debout, que les Nourrices ont inventés pour amuser les enfants <sup>14</sup> ». Le Parisien dénonce à ce sujet la mode récente du conte dont les auteurs, pour la plupart, « ont oublié ce que vous avez dit, que les Contes ont été inventés pour les enfants, ils les ont faits si longs et d'un style si peu naïf, que les enfants mêmes en seraient ennuyés <sup>15</sup> ».

13 L'attribution de l'origine lointaine de ses propres contes à des aïeux soucieux de l'éducation de petits enfants participe bien chez Perrault de la revendication d'une morale « populaire », ancestrale et saine face aux raffinements et aux « ornements » du corpus classique, mais surtout aussi à la défaillance de celui-ci au niveau de la morale. Même si, aujourd'hui, certains y croient encore, cette scénographie « pseudo-naïve » n'a abusé aucun des contemporains de Perrault, comme en témoigne encore le dialogue suivant :

Le Provincial : Cependant vous m'avouerez que les meilleurs contes que nous ayons sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices, et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux que l'on attribue au fils d'un célèbre Académicien. Cependant vous ne direz pas que les nourrices ne sont point ignorantes.

Le Parisien : Elles le sont, il est vrai, mais il faut être habile pour bien imiter la simplicité de leur ignorance, cela n'est pas donné à tout le monde, et quelque estime que j'aie pour le fils de l'Académicien dont vous parlez, j'ai peine à croire que le père n'ait pas mis la main à son ouvrage [...] <sup>16</sup> .

- 14 C'est donc ironiquement, comme le soulignent les deux protagonistes de Villiers, par son immense culture lettrée, y compris classique, que Perrault l'Académicien est à même d'imiter « la simplicité de l'ignorance », une ignorance qui, semble-t-il, peut garantir la pureté de la morale transmise par ses contes. C'est par ce double stratagème, un grand âge d'un côté (on imagine rarement, à tort sans doute, nos aïeux dans leur prime jeunesse), et l'enfance de l'autre (mais on n'est plus enfant à dix-neuf ans, surtout en 1697, or c'est l'âge de « l'enfant » qui aurait composé les contes) que Perrault défend la morale naïve et simple de ses propres contes par rapport à la morale douteuse, trop compliquée, ou immorale des contes anciens. On sait aussi d'autre part (autre stratagème) que la morale des contes de Perrault n'est pas toujours plus louable, claire ni instructive que n'est crédible l'attribution de leur invention à des aïeux, des nourrices ou des grand-mères qui auraient fait à des enfants ces « récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge <sup>17</sup> ».
- 15 Dès le premier recueil de contes dans sa troisième édition parue moins d'un an après la première, avec juste assez de recul pour constater la popularité des deux premières, et donc l'engouement du public pour ce genre de « fables », la morale est donc déjà amenée à jouer un rôle central. Or, cette date est importante car, comme l'a rappelé Jean-Pierre Collinet, la « Préface » de 1694 se situe à la charnière de contes déjà publiés sur lesquels elle jette un regard « en arrière » tout en annonçant « les histoires à venir » <sup>18</sup>. Elle constitue donc « à cet égard un témoignage important sur le virage qu'est en train de prendre le conteur et qui se révélera décisif pour l'évolution du genre <sup>19</sup> ». Il est indéniable que les contes de Perrault contiennent un sens moral et beaucoup d'« instructions cachées » derrière des pseudo-bagatelles. Mais on sait aussi que l'importance

donnée à ces morales qui sont bien souvent relativisées par les contes eux-mêmes, ou par les rapports qu'entretiennent moralités et contes, ou les moralités entre elles, souligne aussi l'importance qu'il faut donner à l'ironie indissociable du sens moral des contes de Perrault chez qui les « vérités solides » transmises par les contes n'obéissent pas toujours sans ambiguïté, tant s'en faut, à l'injonction morale revendiquée.

- 16 Il est d'autre part indéniable que, comparés à des contes plus récents que les contes antiques tels que ceux de Basile, les contes de Perrault contiennent des instructions morales dont les formulations sont plus adaptées à son époque, celle de Versailles, de Vaugelas et Le Nôtre. Si les moralités de Perrault se révèlent bien souvent être en décalage par rapport aux contes dont il faut révéler le sens moral d'une manière simple — entreprise bien souvent raturée par les moralités —, elles se distinguent fortement des morales lapidaires et bien souvent prosaïques des contes de Basile chez qui nous trouvons, en guise de Moralité : « une heure à bon port / efface cent ans de tempête » (« Fleur de persil »), « Dieu donne des biscuits aux édentés » (« L'Ignorant »), « il faut toujours être courtois » (« Face de chèvre »), qu'on pourrait rapprocher de la moralité des « Fées » de Perrault, sans parler de « Qui crache en l'air, le crachat récupère » (« Les trois Fées »)<sup>20</sup>.
- 17 Si l'Antiquité a produit des contes immoraux, des auteurs plus récents ont pris avec la langue des libertés difficilement concevables dans la dernière décennie du siècle de Racine et de Furetière. Il s'agit, pour faire passer des « instructions cachées », d'éviter ces deux écueils. La morale des contes nouveaux et modernes devra donc non seulement être claire, mais elle devra également être formulée d'une manière à ne pas choquer la toute-puissante bienséance, même

lorsqu'il y est question d'une fort prosaïque aune de boudin car, nous prévient Perrault :

[...] c'est la manière  
Dont quelque chose est inventé,  
Qui beaucoup plus que la matière  
De tout Récit fait la beauté <sup>21</sup> .

18 Au siècle suivant, le conte de fées tel que l'avaient connu les contemporains de Perrault subira des mutations profondes sous l'impulsion des Lumières. Pour reprendre les mots de Jean-Paul Sermain, de Diderot à Germaine de Staël a lieu un « rejet du merveilleux », et « on peut interpréter comme des étapes d'une méfiance croissante à l'égard du conte de fées les genres qui en dérivent, le récit libertin, le conte moral, l'histoire fantastique <sup>22</sup> ». Loin d'être successives, ces mutations du genre merveilleux « se chevauchent en partie et possèdent deux traits communs. D'une part, la conscience d'occuper une position seconde et de se définir par référence à un passé reconnu, [...]. D'autre part, le rôle central joué par la morale, que ce soit pour se mettre à son service, pour militer en faveur des droits de la nature ou pour en exploiter les équivoques <sup>23</sup> ». Bien présente dans la variation générique qui finira par prendre son nom, « conte moral », souvent identifié à Marmontel, la morale l'est aussi, d'une manière parfois plus surprenante et détournée, dans le conte libertin qui n'en est pas dépourvu mais peut emprunter des variations d'énonciation qui remettent aussi le principe même de morale en question, faisant ainsi de celle-ci une considération centrale.

19 Dans *Ce qui plaît aux dames*, Voltaire avait regretté :

Ô l'heureux temps que celui de ces fables  
Des bons démons, des esprits familiers,  
Des farfadets, aux mortels secourables  
On écoutait tous ces faits admirables, [...]  
On a banni les démons et les fées ;  
Sous la raison les grâces étouffées

Livrent nos cœurs à l'insipidité ;  
Le raisonner tristement s'accrédite ;  
On court, hélas ! après la vérité.

Ah ! croyez-moi, l'erreur a son mérite <sup>24</sup> .

- 20 Les vœux de Voltaire seront finalement exaucés, mais pas avant le siècle suivant, alors que sous une omnipotente et omniprésente raison les grâces de l'imagination seront étouffées, et que « le raisonner » aura fini par triompher. On reviendra alors avec enthousiasme aux anciennes « erreurs », celles qu'affectionnaient les auteurs de contes de fées de l'Ancien Régime et leurs lecteurs.
- 21 Dans le climat de positivisme qui envahit non seulement les sciences — c'est précisément l'époque de *l'Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865) — et qui va également contaminer les arts — on n'est pas loin du *Roman expérimental* de Zola (1880) —, des certitudes toutes positives conquièrent tout sur leur passage, jusqu'à ce qu'on appellerait aujourd'hui les « sciences humaines », et notamment la pédagogie. Or, si on se félicite des progrès de la médecine, et si on regarde d'un œil intrigué la « science du roman » auquel Proust donnera enfin l'irréremédiable estocade, l'intrusion des sciences dans l'éducation provoque très tôt une levée de boucliers de tout bord.
- 22 Mais comment contrer cette montée de la science-à-tout-va, du positivisme triomphant et conquérant ? Et, d'abord, avant de pouvoir répondre à cette question, une autre s'impose : que reproche-t-on donc à ces nouvelles méthodes d'enseignement inspirées par les sciences ? La réponse est simple : leur manque d'imagination. Et pas n'importe quelle imagination : il manque cruellement à l'éducation moderne son essence même, le merveilleux, source de l'éducation morale.
- 23 En 1869, Édouard Laboulaye, membre de l'Institut, enseignant au Collège de France, juriste, futur sénateur sous la III<sup>e</sup> République, et

lui-même auteur de *Contes bleus* (1863) et de *Nouveaux contes bleus* (1866), avait prêté sa plume et son autorité en préfaçant un recueil de *Contes allemands du temps passé*. Le sénateur, juriste mais aussi ardent défenseur de la liberté — il est non seulement l'auteur de *Recherches sur la condition politique des femmes depuis les Romains jusqu'à nos jours*, mais il insuffla également l'idée du don de la *Statue of Liberty* aux États-Unis — défend d'emblée dans sa « Préface » le conte de fées par l'argument suivant :

Autrefois, dans le bon temps, c'est-à-dire quand nous étions jeunes, les contes des fées tenaient une grande place dans l'éducation. *Le Magasin des enfants*, de madame le Prince de Beaumont [sic], donne une assez juste idée de ce vieux système, qui régnait il y a cinquante ans. [...] bons ou méchants, nous espérions tous qu'en récompense de l'ennui qu'on nous avait imposé, on nous réciterait quelque'un de ces beaux contes qui font rêver tout un jour, comme *la Belle et la Bête* ou *le Prince charmant* <sup>25</sup>.

24 Le conte, conclut-il, « était la partie morale de l'enseignement <sup>26</sup> ». Pour illustrer la contribution morale du conte de fées à toute bonne éducation, Laboulaye donne pour exemple, non plus les contes de Leprince de Beaumont, mais ceux de Perrault :

*Riquet à la houppe* nous montrait que l'esprit vaut mieux que la beauté ; *Cendrillon* nous enseignait la modestie, et *le Chaperon-Rouge* [sic] la prudence. C'est là que notre génération prenait ces convictions robustes que les révolutions et la vie n'ont pas ébranlées. Nous savions par l'exemple de *Barbe-Bleue* qu'ici-bas tout finit, ou doit finir, par le châtement du crime et le triomphe de la vertu <sup>27</sup>.

25 Or, selon Laboulaye, ce corpus, si fondamental pour l'éducation morale de tout enfant, aurait été à l'époque non seulement négligé, mais, pire encore, dédaigné : « Aujourd'hui », déplore Laboulaye, « les maîtres de l'enfance repoussent avec dédain ces chimères <sup>28</sup> ». On ne voudrait « plus que des faits, des chiffres et des lois ». Or, une telle éducation, un tel système imposé est « faux parce qu'il est incomplet ». Selon Laboulaye, les nouveaux « sages » « ne voient qu'un côté de la nature humaine. Leurs petits prodiges courent

risque de n'être que de petits monstres, et peut-être seront-ils encore plus mal élevés que leurs grands-parents <sup>29</sup> ».

- 26 Pour Laboulaye, la morale ne peut venir des lois des sciences seules, et elle ne peut s'apprendre que par ce qui manque à l'homme dans cette éducation, la pièce « la plus importante » dans cette « ingénieuse machine » qu'est l'homme : son imagination qui, avec la sensibilité, « est chez nous la faculté qui essaye de réaliser l'idéal, c'est-à-dire, ne vous en déplaise, quelque chose de plus parfait et de plus vrai que ce qu'on voit et ce qu'on touche ici-bas ». Cet « avenir meilleur », ce « monde plus grand » et avant tout moral, c'est l'imagination qui permet de les envisager, de les construire. Et quel autre genre pourrait mieux agir en antidote, en antipoison à cette éducation scientifique, que le conte de fées ?
- 27 Une autre question se pose alors : mais où trouver ces contes de fées ? L'Allemagne s'était dotée, grâce au travail des frères Grimm, philologues, grammairiens mais aussi auteurs prétendus « transpositeurs » de contes, d'un corpus « purement allemand » qui plus est s'adressait aussi aux enfants, comme l'indique clairement le titre, *Kinder- und Hausmärchen, Contes pour les enfants et la maison*.
- 28 À une époque où non seulement le conte revient au-devant de la scène littéraire et culturelle pour contrer les effets néfastes d'une éducation exclusivement scientifique qui néglige l'imagination et son inséparable compagne, la morale, le système éducatif doit également pourvoir une éducation à un plus grand nombre de citoyens. Avec les « Lois Jules Ferry » de 1881-1882, l'éducation devient gratuite et obligatoire, et ... laïque. La morale ne peut pas, d'une part, venir des sciences, et elle ne peut plus, d'autre part, s'inspirer de sources bibliques ou plus largement religieuses.
- 29 Certes, comme en atteste notamment l'édition de contes allemands par Laboulaye en 1869, la France pouvait alors puiser dans le corpus

allemand des contes à la fois moraux et qui pouvaient s'adresser à des enfants. Mais après 1870, après l'application des lois Jules Ferry, quand il faut trouver d'autres contes que les récits bibliques, on voit mal comment on peut décemment puiser la source d'éducation des nouveaux petits citoyens de la jeune III<sup>e</sup> République dans cette culture identifiée avec la nation responsable de la défaite et de l'humiliation françaises de 1870.

- 30 Où donc trouver ces contes qui exaltent l'imagination tout en enseignant une morale saine et qui seraient d'origine contrôlée, et bien française ? La réponse est simple : en France. Oui, certes, mais le corpus de Perrault est bien mince quand il est comparé à celui des frères Grimm. Qui plus est, ses contes ne sont résolument pas pour des enfants... Il existe bien un vaste corpus écrit par des contemporains et contemporaines de Perrault. Mais si on pouvait s'en amuser entre adultes sous Louis XIV, leurs contes étaient-ils bien édifiants pour les petits républicains ? À ces arguments de poids, une seule réponse : qu'importe, on les réécrira.
- 31 Dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, Perrault recevra finalement la gloire officielle et académique qui lui est due avec, notamment, en 1864<sup>30</sup>, une édition précédée par une très longue préface théorique de Charles Giraud, *Les Contes des fées, en prose et en vers, de Charles Perrault, Nouvelle édition revue et corrigée sur les éditions originales, et précédée d'une lettre critique par Ch. Giraud*.
- 32 Plus tôt dans le siècle avaient déjà paru des éditions dans lesquelles les contes de l'Académicien n'étaient pas, comme le réclamera Giraud plus tard, des contes d'auteurs mais de simples récits qui relèvent d'un domaine public d'où ils ne seraient jamais sortis. Puisque Perrault les aurait tout simplement « rhabillés » dans la dernière décennie du Grand Siècle, il suffisait alors de les rhabiller à nouveau, selon la nouvelle mode. Paraîtront ainsi *Les Contes de fées de*

*Charles Perrault, revus et précédés d'une préface par F. Feurtiault en 1845*<sup>31</sup>, ou encore *Les Contes des fées de Charles Perrault, édition dédiée aux enfants en 1850*<sup>32</sup>.

33 Perrault ne constitue en rien une exception et les contes d'Aulnoy seront... mangés à la même sauce. Dans son édition des *Contes des fées par M<sup>me</sup> d'Aulnoy, revue par Mlle Marie Guerrier de Haupt*<sup>33</sup>, l'éditrice justifie son édition, mais aussi sa réécriture, par les détails inappropriés présents dans l'ouvrage de la contemporaine de Perrault. Elle fait donc précéder sa propre version des contes d'Aulnoy par une « Préface, à lire par les mères ». Dans une démarche identique, Feurtiault avait déjà fait précéder sa version des *Contes de Perrault* d'un envoi préliminaire « Aux jeunes lecteurs des contes de fées, et aussi un peu à leurs parents ». Pour respectables qu'ils soient, les contes de l'Ancien Régime n'étaient pas toujours bien chastes pour de jeunes oreilles, et leurs moralités pas toujours aussi simples ni saines. Qu'importe, les voici transformés, récrits, remoralisés pour la circonstance<sup>34</sup> ...

34 Cette petite histoire du conte de fées de l'Ancien Régime, mais combien y en a-t-il d'autres, montre à quel point le conte de fées est adaptable, transformable, et comment il doit sans aucun doute sa longévité, son étonnante survie à travers les siècles, les langues, les cultures, les continents, les contextes idéologiques et poétiques, à sa grande plasticité. Et sa grande adaptabilité qui en fait un des rares genres toujours présents dans l'incessante valse darwinienne des genres qui lassent et qui passent, le conte de fées la doit à ce que Perrault avait, il y a plus de trois siècles, identifié comme son essence même : un conte de fées, c'est avant tout une histoire enjouée remplie d'imagination et couronnée par une morale louable et instructive.

- 35 Les articles ici rassemblés témoignent de l'intérêt toujours vivace pour ces récits immémoriaux enjoués, mais aussi pour leurs morales qui, comme les contes qui les véhiculent, se sont, de tout temps, adaptées à toutes les modes. Ils témoignent de l'éternelle richesse du conte, en France mais aussi dans le monde, et de l'invincible vivacité de l'imagination et du merveilleux, quel que soit leur langue, ou leur pays ou leur époque. Ces articles analysent les rapports variés, et intimes même s'ils sont parfois apparemment distancés, qu'entretiennent les contes de fées avec la morale, du xvii<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle, de la France à la Russie en passant par l'Allemagne. Ils témoignent aussi de la vivacité et de la pérennité de « raconter une histoire », de la « nécessité de réinvestir la fable », expérience que partage avec nous ici Hélène Merlin-Kajman qui, pour l'occasion, s'est lancée « Dans la gueule du loup ».
- 36 On trouvera également dans ce volume des articles qui éclairent les rapports variés qu'entretient le conte avec la/les morale(s), à commencer par le grand siècle français du conte. En tant que « premier moraliste de l'enfance », pour reprendre l'expression de Fertiault en 1845, Perrault y occupe une place importante. Dans son article, « Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes de Perrault* », Jean-Paul Sermain analyse trois étapes de la formation du sens moral chez Perrault et, partant, nous offre une réflexion beaucoup plus large sur le sens, et la pertinence, du texte poétique, et de son enseignement, aujourd'hui.
- 37 Dans son article, « Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre », Ute Heidmann analyse le processus dialogique de reconfiguration textuelle, intertextuelle, générique et scénographique de récits et recueils déjà existants dans le cadre de la reformulation des morales et des moralités des contes de la première vague, notamment chez

Perrault et Lhéritier. En particulier, elle analyse comment les auteurs français de contes définissent les paradigmes poétiques, herméneutiques et moraux qui donnent lieu à des façons significativement différentes de raconter et de « moraliser ».

- 38 Pierre-Emmanuel Moog traverse les siècles et les contextes culturels, idéologiques, nationaux et linguistiques dans « L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : *Cendrillon* (Perrault) et *Les Six Cygnes* (Grimm) ». Il propose ici une analyse des fonctions de l'interdit, non seulement dans la « Cendrillon » de Perrault, mais également chez sa descendante allemande « Aschenputtel » des frères Grimm, ainsi que dans les « Die sechs Schwäne », « Les six Cygnes », des mêmes Grimm. Il y analyse les fonctions de l'interdit, levant le voile en passant sur un des mystères de la féerie : pourquoi, alors que, minuit ayant sonné, tous les éléments du costume et de l'équipage de Cendrillon reprennent leur forme initiale, les pantoufles de verre restent ... en verre... ?
- 39 Si la morale et l'éthique ont joué un rôle central à l'époque des Lumières, on connaît aussi le désintérêt de leurs contemporains pour l'irrationnel, et pour le merveilleux. Qu'il se décline d'une manière pédagogique à la manière de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont dont l'un des contes constitue aujourd'hui une référence culturelle sur une échelle planétaire, « La Belle et la Bête », passe encore. Il pourra aussi être en décalage comique et parodique (Hamilton), libertin (Crébillon), ou moral (Marmontel), mais il ne sera plus le conte du tournant du siècle précédent.
- 40 C'est sur cette production contemporaine des Lumières et leurs rapports parfois ambigus, mais toujours centraux, avec la morale, que les articles d'Emmanuelle Sempère, de Stéphanie Bernier-Tomas, de Magali Fourgnaud et de Françoise Gevrey jettent une lumière nouvelle. Les articles d'Aboubakr Chraïbi et de Dominique Jullien se

penchent sur un corpus nouveau à l'époque et qui sera, lui aussi, voué à une longue vie, l'orientalisme merveilleux qui se développe dans le sillage des *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland.

- 41 Emmanuelle Sempère analyse ici les avatars du « persiflage » chez Moncrif, Duclos et Crébillon, notion dont l'analyse permet d'interroger les fonctions du discours dans la vie en société par le rôle joué par le « persiflage » au carrefour de la philosophie morale et de l'analyse sociale. Stéphanie Bernier-Tomas analyse le plaisir érigé comme principe dans le conte en vers du grand siècle libertin que fut le Siècle des Lumières. Traversant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, l'article de Dominique Jullien propose une analyse du lien entre enjeu moral, enjeu politique et enjeu thérapeutique des contes chez Galland et dans la séquence d'histoires morales qui occupent huit nuits dans la version Burton, de la 145<sup>e</sup> à la 152<sup>e</sup> nuit, mais sont également présentes dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-1843), best-seller socialiste fortement imprégné des *Mille et Une Nuits*.
- 42 L'article d'Aboubakr Chraïbi offre encore une lumière nouvelle sur un conte des « Mille et Un Jours » de Pétis de la Croix, « L'Histoire des deux frères génies d'Adis et Dahi », conte dont les origines sont encore indéterminées et dont Chraïbi révèle, au-delà des apparences ironiques, la morale surprenante. Dans son article « Critique et morale dans *Le Taureau blanc* de Voltaire (1774) », Magali Fourgnaud analyse l'avatar original de l'ultime conte oriental de Voltaire qui y utilise le matériau biblique pour créer un conte de fées oriental, fantaisiste et absurde. Fourgnaud analyse comment, se présentant d'emblée comme une réécriture de plusieurs épisodes surnaturels de la Bible, ce conte propose une moralité originale qui doit se libérer de toute transcendance et trouver son fondement dans la conscience humaine, et dans la vérité révélée par un travail critique.

- 43 Dans l'article qu'elle consacre à « La "morale expérimentale" du conte : l'exemple des *Contes sages et fous* d'Angélique Desjardins (1787) », Françoise Gevrey éclaire d'un jour nouveau les contes qui ont paru à la charnière de deux époques, témoignant d'un désir d'assumer la liberté d'un merveilleux revendiqué cherchant à plaire à un public mondain, tout en voulant aussi mettre la morale au premier plan dans des allégories dont le but est clairement d'éduquer. Gevrey offre ici une analyse de quelques-uns de ces contes du Siècle des Lumières, siècle de Crébillon mais aussi de Félicité de Genlis, contes forcément fous, et sages.
- 44 Les contes, on le sait, ont traversé les continents, les siècles, les langues, pour parfois se catalyser et se fixer à jamais sous un nom, faisant oublier tant d'autres versions parfois orales anonymes, mais également littéraires et bien attestées. La comédie musicale récente *Raiponce et le Prince Aventurier*, jouée au Théâtre Saint-Martin et nominée dans la catégorie jeune public aux Molières 2016, spectacle qui a remis au goût du jour les aventures de la fameuse héroïne enfermée en haut d'une tour sans porte et dont on se souviendra de la longue chevelure couleur d'or, semble ainsi s'inspirer uniquement de l'héroïne Rapunzel des frères Grimm. Comme l'indique le site promotionnel : « "Raiponce", le célèbre conte des frères Grimm, est enfin adapté en spectacle moderne, énergique et plein d'humour, dans la grande lignée des comédies musicales anglo-saxonnes<sup>35</sup>. » On a oublié que l'héroïne s'appelait aussi jadis, au temps de Versailles, Persinette, et que c'est une contemporaine de Perrault, Charlotte-Rose Caumont de La Force, qui avait déjà conté les aventures en 1697.
- 45 On sait à quel point les frères Grimm ont puisé dans le corpus français de l'Ancien Régime pour en faire des contes « purement allemands » dans leur entreprise pédagogique et nationaliste. Dans

son article « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les "frères Grimm" autour de *S(ch)neewittchen* », Joëlle Légeret montre que les célèbres auteurs des *Kinder- und Hausmärchen* n'ont pas pratiqué des emprunts *manu militari* qu'en France, mais aussi dans leur propre pays, parmi leurs propres contemporains dont on a, comme ce fut le cas de Charlotte-Rose Caumont de La Force, presque fini par oublier les noms.

46 Il reste beaucoup à dire sur le conte, sur le conte et la morale... aujourd'hui et aussi dans cet autre grand siècle du conte qu'a été le XIX<sup>e</sup> siècle, époque du scientisme mais aussi du Romantisme et de l'émergence des nations, des Républiques, et de l'éducation obligatoire. Les histoires de la littérature de ce siècle négligent souvent la contribution du conte de fées de l'Ancien Régime qui n'est pas à proprement parler un genre *nouveau*. Mais on sait d'autre part que le moindre changement dans la « parure » du conte peut en changer l'essence même. Jean de Pallacio a analysé *Les Perversions du merveilleux*. Il reste encore tout un pan de la littérature merveilleuse du XIX<sup>e</sup> siècle à analyser, ces perversions polymorphes et variées, récritures parfois anonymes, en France mais aussi à travers les continents, toute cette littérature qui a passionné les contemporains de Balzac et de Victor Hugo mais qui n'ont que trop rarement droit au chapitre dans les histoires de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.

47 Véronika Altachina nous propose ici un bel exemple de réécriture dans son analyse du destin des contes de Perrault en Russie deux siècles après leur parution. C'est une preuve, s'il en fallait encore, de l'infinie plasticité du conte de fées, que les contes de Perrault écrits pour amuser des aristocrates adultes sous Louis XIV aient été récupérés, « russifiés » deux siècles plus tard pour servir à l'éducation populaire des petits Russes. Certes, comme le montre l'analyse d'Altachina, la russification de Perrault est importante et

profonde pour permettre une identification aux contes, mais elle a permis aux *Contes de l'Académicien* de faire partie désormais du patrimoine littéraire et culturel russe. On apprendra notamment comment la « russification » du conteur français est passée par la langue, orale et littéraire, la culture et ... la morale sous toutes ses formes ou dans toutes ses implications. S'il nous paraît anodin que les petites diabesses de l'ogre qui ont déjà le teint frais parce qu'elles mangent « de la chair fraîche comme leur père » et « [promettent] beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang » soient les propres filles de « la bonne femme de l'ogre », ce détail a apparemment paru saugrenu pour les enfants de l'empire de Nicolas II, puis de la Russie soviétique. Elle ne pouvait, au mieux, être que ... leur belle-mère, et non la mère de tels monstres en herbe, ce qu'elle devint dans le texte russe.

- 48 Qu'elle soit leur mère ou leur marâtre, on ne peut que s'émerveiller du fait que les contes de Perrault aient autant émerveillé, autant fait rêver au pied du Trianon il y a plus de deux siècles qu'à l'ombre de Saint-Basile-le-Bienheureux deux siècles plus tard.
- 49 Comme quoi, le conte n'a pas fini de dire son dernier mot.
- 50 Il était, et il sera, une fois...

---

## NOTES

1. La désignation générique que nous avons retenue de « Conte de fées » naîtra sous la plume de Julie-Henriette de Murat, *Les Contes de fées* (1697), après une première tentative de son amie Marie-Catherine d'Aulnoy, *Les Contes des fées*, l'année précédente. Cette dernière dénomination perdurera dans certaines rééditions des contes d'Ancien Régime jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

2. Cette « Préface » aurait paru pour la première fois dans la troisième édition, en 1694, chez Jean-Baptiste Coignard. Voir R. Zuber, *Les Émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 277. Voir aussi U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 41. Pour l'analyse de la dédicace « À Mademoiselle », voir l'article de Ute Heidmann dans ce volume.
3. L'autre premier recueil à inaugurer le genre nouveau, un an plus tard, est celui de la nièce de Perrault, Marie-Jeanne L'héritier de Villandon qui publie, en 1695, ses *Œuvres meslées contenant L'innocente tromperie, L'Avare puny, Les Enchantements de l'éloquence, Les Aventures de Finette*, Paris, Jean Guignard, 1696. L'*Extrait du Privilège du Roy* indique que cette édition qui est datée de 1696 est en fait l'édition originale de l'année précédente : « Achevé d'imprimer pour la première fois à Paris le 8 octobre 1695 ».
4. Ch. Perrault, « Préface », dans Ch. Perrault, *Contes*, éd. critique J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 50.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 51.
7. Ch. Perrault, *L'Apologie des Femmes*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 8. Je reprends l'expression malicieuse de Perrault pour désigner Boileau, autre Académicien, et porte-parole des Anciens, avec qui il s'était officiellement réconcilié en 1694, qui est aussi l'année de la publication de son *Apologie des femmes* en réponse à la *Satire X* de Boileau. *L'Apologie* et la « Préface » ont donc paru la même année.
8. Ch. Perrault, « Préface », ouvr. cité, p. 51 et 50.
9. *Ibid.*, p. 50.
10. *Ibid.*, p. 51.
11. *Ibid.*
12. U. Heidmann et J.-M. Adam, ouvr. cité, p. 65.
13. P. de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût. Dédiés à Messieurs de l'Académie Française*, Paris, Collombat, 1699, p. 77.
14. *Ibid.*, p. 74.
15. *Ibid.*, p. 75.
16. *Ibid.*, p. 108-109.
17. Ch. Perrault, « Préface », ouvr. cité, p. 52.
18. J.-P. Collinet, « Notices, I. Contes en vers, 1. "Préface" », dans Ch. Perrault, *Contes*, éd. citée, p. 214.
19. *Ibid.*, p. 274.
20. G. Basile, *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants [Lo cunto de li cunti]*, traduction du napolitain par Fr. Decroisette, Strasbourg, Éditions Circé, 1995. Ces moralités se trouvent respectivement aux pages 149, 279, 100 et 296.
21. Ch. Perrault, « À Mademoiselle de la C\*\*\* », dans *Contes*, éd. citée, p. 119.

22. J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 11.
23. *Ibid.*, p. 28-29.
24. Voltaire, *Ce qui plaît aux dames*, dans *Contes en vers et en prose*, éd. S. Menant, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1992, t. I, p. 336 et suiv. Cette citation sera justement reprise dans un recueil qui participe au renouveau du conte de fées au siècle suivant, M. de Lescure, « Histoire des fées et de la littérature féerique en France », dans *Le Monde enchanté, choix de douze contes de fées, de Perrault, M<sup>lle</sup> Lhéritier, M<sup>me</sup> d'Aulnoy, M<sup>lle</sup> de La Force, le Comte de Caylus, M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont*, Paris, Firmin-Didot, 1883, p. XXXV.
25. É. Laboulaye, « Préface », dans *Contes allemands du temps passé, extraits des recueils des Frères Grimm, et de Simrock, Bechstein, Franz Hoffmann, et al., Traduits par Félix Frank et E. Alsleben*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1869, p. I.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. II.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. *Les Contes des fées, en prose et en vers, de Charles Perrault, Nouvelle édition revue et corrigée sur les éditions originales, et précédée d'une lettre critique par Ch. Giraud*, Paris, À l'Imprimerie impériale, 1864.
31. F. Fertiault, « Aux jeunes lecteurs des contes de fées et aussi un peu à leurs parents », dans *Les Contes de fées de Charles Perrault, revus et précédés d'une préface par F. Feurtiault*, Paris, Alphonse Desesserts, 1845.
32. *Les Contes des fées de Charles Perrault, édition dédiée aux enfants*, Paris, Amédée Bédelet, 1850.
33. *Contes des fées par Mme d'Aulnoy, revue [sic] par M<sup>lle</sup> Marie Guerrier de Haupt*, Paris, Bernardin-Béchet, 1882.
34. La réhabilitation du conte louis-quatorzien au XIX<sup>e</sup> siècle fera l'objet d'une analyse plus longue dans un livre, *Les Nouveaux habits du conte de fées, des jardins de Versailles au Paris de la III<sup>e</sup> République*.
35. Source : raiponce-spectacle.com
- 

## RÉSUMÉS

« Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité » analyse le rôle joué par la morale chez Perrault, des premières éditions de ses contes en vers aux rééditions de ses contes deux

siècles plus tard, à une époque où se manifeste un regain d'intérêt pour le merveilleux de l'Ancien Régime, merveilleux qu'il faut « rhabiller » pour satisfaire au goût du jour, et au nouveau lectorat. Jean Mainil présente ensuite les articles qui constituent ce numéro consacré à « Conte et Morale(s) ».

This article analyses the role of the moral (lesson/s) in the tales of Perrault, from the first editions of his tales in verse, to 19th-century re-editions of his tales when there is a renewed need for marvellous tales, but at the same time, a need to “re-dress” those old tales to satisfy new tastes, and new readers. It then presents the articles that constitute this number on “Conte et Morale(s)”.

## AUTEUR

JEAN MAINIL

Université de Gand, UGent

# Écrire dans la gueule du loup

*Writing in the Woolf's Mouth*

Hélène Merlin-Kajman

---

- 1 En écrivant, en juin 2011, trois fables pour la rubrique de création du site de « Transitions <sup>1</sup> », je ne savais pas que j'allais y prendre goût et même m'y enhardir. Mes raisons de départ pour le faire étaient très circonscrites et quasiment expérimentales : je voulais ouvrir un chemin, inviter d'autres à me suivre dans cette relance d'un genre mineur, mais rendu majeur et même inimitable par La Fontaine (d'où la hardiesse).
- 2 Le mouvement « Transitions » avait été créé un an auparavant. Son manifeste incitait à « transiter, transhumer, traditionner, transporter » :

L'âpreté de l'histoire ne condamne pas au reniement de tout passé. Pour peindre l'avenir, il faut couleurs et pinceaux, il faut géométrie, science des signes, des choses humbles, des choses savantes. Il faut, plutôt que continuer à faire le compte hébété des cicatrices, se souvenir des gestes, de la main qui dessine, du regard émerveillé qui se pose. Que suintent les plaies, hélas, il est trop vrai — et transit l'imagination : mais transir l'imagination ne les guérit pas <sup>2</sup>.
- 3 S'appuyant sur la distinction entre récit d'expérience et information établie par Walter Benjamin dans son texte célèbre « Le Conteur <sup>3</sup> », le manifeste concluait sur le privilège que le mouvement accorderait aux « histoires » :

Que ce lieu soit de bon conseil et de bon partage. Racontons-nous donc des histoires, des *expériences*.

- 4 En somme, la nécessité de réinvestir la fable, littérairement parlant, était ici inscrite en creux.
- 5 J'avais des raisons plus particulières de désirer tenter l'expérience. Cela faisait bien vingt ans que je lisais assidûment des albums de jeunesse. J'avais commencé avec mes enfants, puis continué sur la lancée dans le cadre d'une réflexion portant sur l'enseignement et l'éducation. Ce qui m'avait rapidement frappée, c'était la récurrence du détournement des valeurs morales traditionnellement accrochées aux figures animales <sup>4</sup>. Pour ne prendre qu'un exemple, on ne compte plus les loups gentils ou vertueux dans ces ouvrages. Dans *Docteur Loup* d'Olga Lecaye par exemple (1994), album composé d'un texte sur la page de gauche et d'une image sur la page de droite, tout commence par la maladie d'un « Petit Lapin », figure animale évidemment choisie en raison de l'hypocoristique si usuel pour appeler un enfant de façon affectueuse : « Sa maman décide de l'emmener voir un docteur, car elle a peur pour son Petit Lapin <sup>5</sup>. » Suit une errance de médecin en médecin : la taupe lui prescrit de creuser des tunnels, le chien, de manger des os, l'oiseau, de voler, etc. Ces divers animaux sont donc des figures allégoriques de l'amour-propre. Le docteur Chat, par exemple, recommande au petit lapin de manger « un bon pâté de rat ou une tarte à la souris ». Conformément à la tradition allégorique des fables, la fonction symbolique de la figure animale s'adosse à ses déterminations « naturelles » : même si le message est légèrement déplacé par rapport à cette tradition puisque les deux protagonistes principaux du conte, maman Lapin et son fils, ne sont pas des proies pour le chat, une menace plane autour de ces figures de médecins. La logique est sérielle : face à la détresse de la mère lapin, toutes les espèces se valent dans leur cécité égoïste, leur enfermement dans leur intérêt particulier. Sur l'image, ils sont du reste très peu

anthropomorphiques, voire pas du tout, contrairement aux deux lapins qui ont un corps, des allures, des gestes et des vêtements humains, comme bientôt le loup.

- 6 Car tout va changer avec Docteur Loup.
- 7 C'est un hibou qui conseille à la mère désespérée de se rendre chez lui. Maman Lapin s'affole puisque « les loups sont méchants » et « mangent les petits lapins » : vérité naturelle et sens symbolique se superposent ici, et la mère lapin fait état d'un savoir qui pourrait être celui de l'instinct mais qui, bien sûr, puisqu'elle parle, est celui de la culture et de la tradition allégorique, cette dernière elle-même fondée sur l'observation, l'expérience, et l'inférence morale.
- 8 La nuit est en train de tomber, l'image de la forêt est effrayante. Sans attendre la réponse de la mère lapin, le hibou hulule pour appeler Docteur Loup qui apparaît aussitôt. Mais « apparaît » n'est pas totalement exact, car l'illustration participe activement au suspense : occupant tout le premier plan de l'image, mais de dos, la silhouette énorme du loup revêtu d'un grand manteau, d'un chapeau recouvrant complètement sa tête est donc invisible au lecteur qui ne voit de lui qu'une main tenant la crosse d'une canne. Les deux lapins sont au contraire situés à la fois face au loup et face au lecteur, qui reçoit en plein visage l'effroi de l'enfant lapin et de sa mère, placés au deuxième plan, entre deux ombres d'arbre menaçantes. Suit un court dialogue :
  - « Je vous en supplie, Docteur Loup, ne mangez pas mon fils ! »
  - « Ha ha ha ! » Le loup éclate de rire. « Qu'en dis-tu mon garçon ? Tu crois que j'ai envie de te manger ? »
  - « N... non. » Marc a très peur. Mais il ne se sauve pas. Il voudrait bien savoir à quoi cela ressemble, un loup, de près.
- 9 L'illustration suivante ne montre pas davantage le loup, seulement le bas de son corps, situé cette fois au second plan, dans le coin droit en haut de la page : on aperçoit le manteau tombant bas sur ses

jambes et, un peu devant elles, le bas de la canne. Le reste du loup est hors champ. Cette quasi-invisibilité est d'autant plus menaçante que le petit lapin et sa mère, placés quant à eux au premier plan, se trouvent cette fois enveloppés par l'ombre du loup. Plus précisément, placé entre le loup et sa mère, le petit lapin invite cette dernière à suivre le loup. Mais elle prend peur, et l'illustration suivante la montre se cachant les yeux et commençant à fuir tandis que l'enfant, lui, est entraîné par le loup dont on ne voit toujours pas le visage (seulement sa patte tenant la main du petit lapin) : « “Sauvons-nous, Marc !” crie-t-elle en courant vers les arbres. »

- 10 Vient alors une image saisissante : celle de la mère lapin courant de façon panique, *seule*, au milieu des troncs d'arbres sombres. Sans doute a-t-elle la tête tournée vers l'arrière : c'est que, dit le texte, après avoir couru « bien cinq minutes sans s'arrêter », elle se retourne pour s'apercevoir qu'il ne l'a pas suivie. Mais elle a commencé par partir comme une flèche *sans* son « Petit Lapin », c'est-à-dire d'abord sans se retourner : ce bref moment, l'image ne le montre pas, elle se contente de superposer la fuite et le retournement.
- 11 Retournant sur ses pas, elle surmonte alors sa peur :  
Très loin, elle aperçoit une lueur. Cela doit être la maison du Docteur Loup. Malgré sa peur, maman Lapin décide d'y aller.
- 12 On devine la suite. La mère lapin (et le lecteur) découvre le petit lapin installé sur les genoux du loup en train de lui raconter une histoire. Son « visage », cette fois révélé par l'illustration, est souriant et chaleureux. Et il donne son diagnostic, un diagnostic rassurant sur la maladie du petit lapin.
- 13 Quelle est la morale explicite de la fable ? La peur n'est pas seulement mauvaise conseillère : elle n'a pas d'objet. Il ne faut se fier ni aux apparences, ni aux rumeurs, ni à la culture, ni aux lois

naturelles. La curiosité favorable à l'égard de l'*autre*, aussi inquiétant qu'il puisse être, est mieux fondée que la peur. À ceci s'ajoute une morale implicite : mieux vaut suivre un inconnu que sa mère ; l'*autre* dont on se méfie le plus se révèle (toujours ?) le meilleur ; même, il protège mieux que la mère, défaillante. Celle-ci est aliénée à un *savoir culturel* qui (la) fourvoie. La doxa dit que les loups sont méchants et mangent les petits lapins : mais ce n'est que *doxa*, et la mère trop crédule constitue pour son fils un soutien fragile et mal orienté. Le soin (le salut) du petit lapin va provenir de la rencontre totalement imprévisible, hasardeuse, périlleuse du point de vue de la doxa, avec l'*autre* étranger.

- 14 Pourquoi ce retournement de la valeur allégorique traditionnelle du loup, *et du loup seul* ? On le comprend sans peine : le loup « bon » soutient un message antiraciste et multiculturaliste. Il figure d'autant plus facilement l'étranger ethnique que la tradition allégorique l'accrole généralement à l'agneau : la polarité symbolique du noir et du blanc a ajouté ses propres connotations et équivalences à la valeur négative du loup, favorisant ainsi des projections occidentalocentriques racistes. Renverser la valeur morale du loup, c'est combattre ce substrat culturel. Pour être plus précis, c'est au niveau des affects que se renverse la tradition allégorique, car ce sont les affects eux-mêmes qui sont symboliquement investis : l'effroi qui depuis toujours est associé au loup devient ici la figure allégorique de l'effroi injustement entretenu par les discours xénophobes.
- 15 Or, cette opération de retournement généreux, qui veut évidemment éduquer à la tolérance, a un coût : *l'étranger reste figuré par un loup*, et, en ce sens, le discours ethnocentriste se trouve reconduit. Car, dans la tradition allégorique, la valeur symbolique de la figure animale n'est pas arbitraire, mais motivée : comme dans le cas du chat et de

la souris, elle repose sur la vérité d'un rapport de force inscrit dans la nature — le loup est bel et bien un prédateur pour l'agneau ou pour le lapin. La nouvelle morale repose donc sur une sorte de déni ou de refoulement problématiques : le déni des « appétits », des rapports de force et, finalement, *de l'expérience*. Et ce refoulement maintient — dans le non-dit — la connotation de menace dont est enveloppée la relation à l'autre étranger, tout en interdisant qu'un sentiment de menace puisse fonctionner comme un *indice parfois fiable*.

- 16 Certes, les fables de La Fontaine nous ont préparés à ces réévaluations allégoriques. « Le Loup et les Bergers » (X, 5) par exemple s'ouvre sur un vers qui, avec un humour souligné, lance une bombe dans la tradition culturelle : « Un loup rempli d'humanité / (S'il en est de tels dans le monde) / Fit un jour sur sa cruauté, / Quoiqu'il ne l'exerçât que par nécessité, / Une réflexion profonde. » En quelques vers, La Fontaine nous met en alerte et nous demande, à nous aussi, de réfléchir. Le loup prouve immédiatement son humanité en raisonnant avec exactitude sur son propre cas, c'est-à-dire sur le paradoxe de sa « cruauté ». Nécessité interprétée comme un vice moral, le caractère carnassier du loup est ainsi situé à mi-chemin de la loi naturelle (animale) et de la loi culturelle (humaine). En ce sens, sa « cruauté » ne lui appartient pas, elle est un produit symbolique d'où résulte la sentence judiciaire le condamnant *universellement* : « Je suis haï, dit-il, et de qui ? De chacun. / Le loup est l'ennemi commun. »
- 17 Pourtant, à y regarder de plus près, la vérité naturelle (l'ordre de la nécessité) devrait conduire les hommes à réévaluer à la baisse l'allégorisation morale dont le loup fait l'objet :

Il n'est marmot osant crier  
Que du loup aussitôt sa mère ne menace.  
Le tout pour un âne rogneux,

Pour un mouton pourri, pour quelque chien hargneux,  
Dont j'aurai passé mon envie.

- 18 La *réalité* carnassière du loup est « objectivement » (du point de vue de la factualité de la « nature ») très en deçà de ce dont il est la *figure* exagérée tant du point de vue qualitatif (les animaux qu'il mange sont soit déjà morts, soit de peu de qualité <sup>6</sup>), il n'est donc pas un danger si grand pour l'élevage), que quantitatif (le loup ne mange pas les enfants, il n'est pas un ennemi universel).
- 19 Cependant, puisque c'est un loup « rempli d'humanité », il commence par se soumettre au verdict de la loi (symbolique et judiciaire <sup>7</sup>), fut-ce problématique pour sa propre survie (pour la « nécessité » de sa propre nature) :
- Eh bien ! ne mangeons plus de chose ayant eu vie ;  
Paissons l'herbe, broutons, mourons de faim plutôt.  
Est-ce une chose si cruelle ?  
Vaut-il mieux s'attirer la haine universelle ?
- 20 Mais la fable va soudain bifurquer au moment où le loup rencontre des bergers qu'il voit en train de manger des moutons : de façon parfaitement fondée et cohérente, le spectacle lui fait opérer une révision allégorique de son propre cas et diriger l'accusation sur le cas des bergers, dont la fonction allégorique est ici mobilisée. Puisque ces derniers mangent ceux dont ils ont la garde (l'allégorie se politise : les bergers deviennent les figures du tyran, et les moutons, celles d'un peuple abusé), pourquoi le loup, qui a du moins pour lui la loi de la nécessité, devrait-il s'abstenir d'en faire autant ? Parce que « [c]hiens, chasseurs, villageois, s'assemblent pour sa perte » (v. 8) ? Sans doute. Et c'est donc que, dans le vis-à-vis du loup et des bergers, la raison du plus fort se situe ici du côté de ces derniers, non du loup. Les bergers (et, à travers eux, la loi humaine) figurent le Pouvoir, dont la force est dissimulée par l'imaginaire de la Justice, comme l'a maintes fois montré Louis Marin. L'allégorie

dénonce ici la tyrannie du pouvoir des allégories, l'hypocrisie de la morale — le mensonge de la culture, de la symbolisation.

- 21 L'affabulation humaine, sa manière de symboliser, est donc aussi ce que la fable lafontainienne met en question, ce qu'elle allégorise. Ce procès de la culture et de la symbolisation est encore plus net dans « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1), où la situation initiale motivant la rencontre et le différend des deux protagonistes n'a pas d'autre fondement que l'immédiate interprétation morale de l'animal par le regard humain :

Un homme vit une couleuvre.

« Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre

Agréable à tout l'univers. » (v. 1-3)

- 22 Dès qu'il aperçoit la couleuvre, l'homme opère une lecture allégorique qui la range sous le genre « serpent », figure du mal. C'est pourquoi le procès qui va se dérouler ne porte pas vraiment sur la culpabilité objective de la couleuvre, mais sur la légitimité de l'interpellation symbolique et sur le référent légitime du symbole : qui, de la couleuvre ou de l'homme, pourra être dit « animal pervers » et « symbole des ingrats » ?
- 23 La couleuvre a en effet contesté immédiatement l'autorité ou la légitimité de l'homme, contrairement à l'agneau du « Loup et l'Agneau ». Certes, c'est bien aussi « la raison du plus fort » qui va sceller son sort : mais le procès où auront défilé trois témoins (la vache, le bœuf et l'arbre), accusant à chaque fois l'homme d'être « le symbole des ingrats », aura « convaincu » l'homme (v. 79) : quand ce dernier tue la couleuvre, le geste, devenu un meurtre, a cessé de pouvoir se présenter comme l'application d'une sentence légitime. Au niveau de la fable, l'homme est devenu la figure allégorique d'un pouvoir arbitraire.
- 24 On remarquera cependant que, dans « L'Homme et la Couleuvre », l'homme n'a pas faim, n'a pas d'appétit ni de désir autre que celui

d'exercer sa puissance symbolique. La couleuvre et lui n'entrent pas dans un rapport de nécessité, mais dans une relation prescrite par la tradition culturelle qui a symbolisé le diable par le serpent. Même si c'est moins évident, il en va de même dans « Le Loup et les Bergers » puisque les moutons ne donnent pas vraiment lieu à une personnification, ni ne se trouvent à proprement parler au centre du drame : l'enjeu dramatique et moral de la fable se situe entre deux figures — le loup, l'homme — dont le conflit symbolique ne trouve qu'une motivation très indirecte dans la vérité naturelle de leur relation.

- 25 La configuration est assez différente dans « Le Loup et l'Agneau ». Certes, le loup y symbolise l'arbitraire du pouvoir comme l'homme dans « L'Homme et la Couleuvre » et les bergers dans « Le Loup et les Bergers ». Car s'il n'était qu'un loup, il n'aurait nul besoin de s'habiller de la justice pour satisfaire son appétit et dévorer l'agneau. Les derniers mots de la fable, « sans autre forme de procès », sont à lire ironiquement : quoique caricatural, il y a bel et bien eu *procès*. La fable représente, pour la condamner, une scène judiciaire expéditive, comme dans « L'Homme et la Couleuvre », à ceci près que l'agneau fait la bêtise de chercher à se justifier, acceptant ainsi les présupposés judiciaires imposés par le loup. Avec sa déférence et ses arguments, il incarne une crédulité idéologique propre à renforcer la pseudo-légitimité du loup, contrairement au parler-vrai de la couleuvre face à l'homme.
- 26 Toutefois, à un autre niveau d'analyse (celui de la motivation des symboles), c'est tout de même le rapport de force physique et la « nécessité » naturelle de l'appétit du loup qui expliquent que le loup dévore l'agneau. Aussi complexe que se présente la signification morale des fables de La Fontaine, jamais un loup n'y devient l'ami ou le bienfaiteur d'un agneau, jamais le chat ne noue amitié avec une

souris, sauf par un pacte intéressé qui en général tourne mal pour le plus faible. Les fables respectent une sorte de principe de réalité incontournable. Certaines sont même chargées de le rappeler. Ainsi, la fable « Le Chat et les Deux Moineaux » (XII, 2) présente une situation initiale d'amitié entre un chat et un moineau. Là-dessus, arrive un autre moineau, qui joue avec le premier, se dispute avec lui. Le chat le croque, trouve la proie délicieuse — et croque son ami.

- 27 En fait, dans la tradition allégorique, certains animaux vont par paire : le loup et l'agneau ou le chat et la souris allégorisent des relations plus que des défauts ou des types séparés que le hasard de la vie ferait se rencontrer et interagir. D'où la puissance particulière du renard : le renard, c'est celui qui renverse les situations parce qu'il est mobile, hors relation, *plastique* — il ruse avec les codes et sait les retourner à son avantage.
- 28 Pour revenir à *Docteur Loup*, non seulement le conte dénie la « nécessité », mais ignore la signification allégorique de la relation elle-même. Le sens moral devient confus — et l'*expérience* (pour reprendre le terme investi par « Transitions » à la suite de Benjamin), inexistante.
- 29 Je viens de résumer les réflexions qui étaient les miennes lorsque je me suis lancée dans l'aventure des fables <sup>8</sup>. Mon premier projet n'était pas d'en inventer, mais d'en réactualiser de très connues pour en relancer l'usage — l'*expérience*. Je me suis très vite emparée du cas du loup en écrivant deux versions successives du « Loup et l'Agneau ». Mais il m'a en fait embarrassée. De cet embarras, j'ai choisi de faire l'objet de ma fable, en déléguant ce sentiment au conteur lui-même, sommé par l'enfant à qui il adresse sa fable, et qui connaît la version de La Fontaine, de « sauver l'Agneau ». La dimension méta-allégorique présente dans « Le Loup et les Bergers » et « L'Homme et la Couleuvre » est ainsi confiée à la relation entre le

conteur et l'enfant. Car mes fables sont aussi des mises en scène de fables. L'enfant initialement inventé ou imaginé par le « je » narrateur (qui ne devient « conteur » qu'en présence de celui-là) veut qu'on lui raconte des fables, mais sur un certain mode, ce que le conteur ne lui concède jamais facilement ni totalement. Ici par exemple, l'enfant lui suggère de mettre dans la tête de l'agneau un peu de la ruse du renard ; à quoi le conteur objecte : « S'il avait une cervelle de renard, la fable s'appellerait "Le loup et le renard", voilà tout. Et tu sais bien que ça ne donnerait pas du tout la même fable... »

- 30 Comment sauver l'agneau ? se demande donc le conteur. Bien sûr, j'aurais pu refuser ce dénouement heureux à l'enfant et lui infliger, sur un mode en quelque sorte aggravé, la morale pessimiste de La Fontaine. Mais avec ces fables, je cherche à combattre le sentiment d'impuissance politique dans lequel nous baignons, le cynisme diffus qui l'accompagne, le désespoir ou la rage meurtrière qu'il risque de provoquer. Par ailleurs, pour les raisons que je viens d'exposer, je ne voulais pas pour autant transformer le loup en figure purement vertueuse, comme si de rien n'était, si je puis dire. J'ai donc, dans ma première version du « Loup et l'Agneau », emprunté le « loup rempli d'humanité » du « Loup et les Bergers » et l'ai mis à l'épreuve de sa décision initiale (« mourons de faim plutôt »), c'est-à-dire à l'épreuve de sa rencontre avec l'agneau, tout en suivant d'assez près la fable (c'est-à-dire en introduisant, avec des variations, certains de ses vers les plus célèbres). J'ai transformé aussi l'agneau : le temps que lui laisse le combat intérieur de ce loup-qui-ne-veut-plus-être-un loup lui permet de faire de rapides progrès dans la compréhension de sa situation — et de s'enfuir.
- 31 Mais le loup n'étant plus « cruel », comment l'abandonner lui-même à sa mort imminente ? Je me suis contentée de conclure sur le

commentaire que l'enfant porte sur la réalisation du conteur :  
« — Pas terrible, observera-t-il. Et maintenant, je m'inquiète pour le loup... » Cette inquiétude finale est très importante : elle signale la complexité du monde souvent occultée par les allégories, et ouvre parallèlement la fable à un rebondissement dramatique. La fable est, en un sens, inachevée. D'où la seconde fable, écrite à la fois par l'enfant et le conteur qui essaient différentes solutions, tout en se coulant encore — mais différemment — dans la fable de La Fontaine :

— Qui t'a permis de boire à ma source sacrée ?

— Aucune source n'est moins sacrée que celle-ci, répondit doucement l'agneau. Tout le monde y vient boire : vaches, renards, enfants... Tu ferais mieux de te passer d'adjectifs si grandiloquents. Songe plutôt à la vie qui coule dans mes veines ; ou aux larmes de ma mère et de mon père si tu me manges, comme on m'a dit que tu fais souvent.

— Je suis la Force obscure, reprit le loup en montrant ses babines. La Puissance des Dents. Je suis la Langue, le Gosier, la Fureur...

— Encore ta grandiloquence, dit l'agneau. Ta force et tes dents, je les vois bien, et j'ai très peur de toi. Mais résiste quelques minutes encore. J'ai une solution pour toi. Les bergers ont construit, derrière la bergerie, un élevage de clones, des clones bêtes et insensibles, et incapables, je te l'assure, de reconnaître un loup. Regarde là-bas, vers la ferme : tu trouveras, accrochés à un fil, les habits propres d'un berger. Si tu les enfiles correctement, il te sera facile de t'introduire dans le hangar des clones, où tu trouveras une bonne dizaine d'agneaux fraîchement produits qui ont déjà l'habitude de se laisser manipuler en tout sens...

32 Le sens moral de ces déplacements va être discuté, discussion qui donne lieu à d'autres propositions.

33 Mes fables sont en effet essentiellement dialogiques. Et ceci, dès la première. Ce n'est pas à La Fontaine que j'en ai emprunté le sujet, et je n'y raconte rien à proprement parler (en ce sens, c'est à peine une fable). Elle interroge la signification de la couleur de la barbe de Barbe bleue — ce qui signifie que les lecteurs sont supposés connaître le conte de Perrault :

Le monde est trop confus pour une fable.

Mais j'invente un enfant à qui lire demain le conte de Barbe bleue, ne manquant pas de lui avouer à la fin que je n'ai jamais, jamais compris pourquoi sa barbe était bleue.

— Essayons d'autres couleurs, proposerai-je.

« Une barbe rousse comme un coq ou la queue d'un renard, comme le bouc d'un démon, lui conviendrait bien mieux ».

Nous penserons alors au père de son ami Harold, roux des pieds à la tête, qui pêche le saumon argenté en Écosse, et nous rirons longtemps à l'imaginer en Barbe bleue, un grand coutelas à la main au pied d'un escalier criant : « Descendras-tu que je t'étripe ? »

Nous passerons en revue toutes les barbes possibles.

34 La fable progresse par le jeu des questions-réponses entre le conteur et l'enfant, ce dernier faisant des propositions de couleurs alternatives toutes repoussées par le conteur en raison de leur inadéquation symbolique au personnage, si bien que le conteur conclut finalement à la mystérieuse nécessité de ce bleu.

35 Aucune de mes fables suivantes n'est racontée hors de ce questionnement. Que les dénouements soient heureux ou malheureux, ils sont toujours subsumés par l'hypothèse anti-tragique qu'il pourrait (ou *devrait*) en être autrement. Après « Barbe bleue », j'ai (ré)écrit « La Cigale et la Fourmi » et un récit mettant en scène un adage d'Érasme. Un conte, une fable, un adage : je n'ai finalement pas beaucoup exploré les adages (deux autres au total : « Le roi dit "Nous voulons" », et « Cueille le jour »), ni repris beaucoup de fictions du type de celles des contes : une « métamorphose » à Ovide (« Le Rossignol et l'Hirondelle »), et une « Chèvre de M. Seguin ». À la vérité, je crois que les fables que j'emprunte à La Fontaine se transforment quelque peu en contes ; et que pour celles que j'invente totalement, elles se situent précisément entre ces deux genres.

36 Au début, j'avais choisi d'ouvrir mes fables par une formule évoquant la *confusion du monde*, formule que j'ai variée dans les fables suivantes avant de l'abandonner au profit d'un paysage né peu à peu au fil de mon écriture, dont le premier élément se trouve dès ma quatrième fable, « Corbeau et Renard » :

Le monde, le monde n'est pas trop confus pour une fable !

L'enfant que j'aime y prend goût.

Il devient partie de mon regard.  
Le vent pousse une voile sur la mer  
Je la suis de mes yeux attentifs.

37 Dans mon esprit, la formule « Le monde, le monde (n')est (pas) trop confus pour une fable » devait remplir la fonction de la formule rituelle « Il était une fois », mais adaptée à notre époque, laquelle ne se trouve plus reliée à la stabilité d'un sens venu de jadis. Je voulais mettre en scène le geste et le temps de la transmission, c'est-à-dire souligner combien la transmission était devenue problématique aujourd'hui, souligner le pari que mes fables faisaient d'en renouveler l'essai : un essai de transmission perplexe, troublé et passionné en même temps, parfois désespéré mais le plus souvent joyeux et *toujours aimant*.

38 Pour la même raison, j'ai choisi ce destinataire enfant, et le temps futur — parce que notre époque ne parvient plus à se projeter dans l'avenir, à se le représenter :

Le monde est trop confus pour un adage  
Mais *demain je trouverai l'enfant* à qui lire la page  
Des loups aux sombres yeux et capables  
De paralyser la langue  
De ceux qu'ils voient les premiers. (« Les yeux des loups »)

39 Cependant, je me suis très vite rendu compte qu'écrire toujours au futur serait monotone et artificiel. Alors, je me suis mise à *mélanger* les temps, et j'ai même consacré une fable à cet aspect de mon écriture en prêtant à l'enfant un étonnement à cet égard :

N'en doutez pas, n'en doutez pas, le monde n'est pas trop vieux pour quelques fables !

Qu'il pleuve ou vente, qu'il fasse soleil avec grand ciel bleu ou bien nuées coureuses de nuages, l'enfant arrive à l'improviste certaines de mes après-midi très solitaires qu'il choisit au gré de son âge et des saisons.

Voyez qu'il arrive et entre, j'entends son pas courir sur le chemin de la lande.

— Pourquoi, me dira-t-il, joyeux et jetant son bonnet sur la bergère, pourquoi mélanges-tu toujours tous les temps ?

Je lèverai les yeux de ma tâche, étonné :

— Voilà qui est très étonnant ! Comment le sais-tu ? lui demanderai-je.

Et, croyez-moi, ce n'était pas du vent.

Mais son sourire est très espiègle.

— Je le sais, voilà tout. Et je veux que tu me répondes !

— Le roi dit « nous voulons »...

— Et après ?

— Après ? C'est très simple. Puisque le roi dit « nous voulons », personne ne peut dire « je veux » et commander plus qu'un roi.

— Je suis plus que le roi, dit-il en bombant le torse. Je suis l'enfant de tes fables.

— Et moi, ton conteur, murmuré-je plus tranquille. J'ai tous les droits sur tous les temps de mes fables.

Et ma voix sera douce comme du miel.

40 Outre l'espèce d'instabilité quasi maritime que ces mélanges impriment à la représentation (du moins est-ce l'effet qu'ils me font, l'effet que je vise), je cherche ainsi à traduire, et à *contourner* ou réparer, la détresse causée par ce cas très particulier qui est le nôtre :

— Je mélange les temps parce qu'ils se sont terriblement mélangés sans qu'on y prenne garde. Je suis comme le maître du temps, j'essaie d'empêcher les grumeaux. Les fables que je te conte sont très anciennes. Je leur tourne la tête vers l'avenir en écoutant le lion rugir <sup>9</sup>.

— Voilà tout ! s'exclame-t-il en se rendormant. (« Le roi dit "Nous voulons" »)

41 François Hartog qualifie le régime d'historicité qui nous caractérise de « présentisme ». Il succède à la croyance dans le Progrès et, plus généralement, dans une intelligibilité de l'Histoire : nous n'avons plus d'imaginaire du changement historique, sinon par les vieilles figures du déclin ou de la catastrophe. La figure du déclin, sinistre politiquement parlant, n'apparaît jamais dans mes fables. En revanche, elles se battent avec (et contre) la catastrophe, qui est l'angoisse du conteur et sa tentation dramatique constante, et que l'enfant veut au contraire sans cesse repousser : l'enfant veut l'avenir, c'est-à-dire le possible et l'action.

42 Car, d'emblée, je me suis donné ces deux personnages de la fiction-cadre, le conteur et l'enfant. La présence d'un enfant me permet précisément de scander le temps ou de l'espaçer pour le sortir de son présentisme, de figurer la transmission d'expérience sans lui donner un caractère d'évidence. L'enfant a en effet ses propres idées sur le

monde, il a lui aussi *une forme d'expérience qui est celle de l'attente et de l'espoir*. L'expérience du conteur compose avec elle : la mémoire de l'un et l'oubli de l'autre (son innocence, son ignorance) se conjuguent et se rejoignent dans une même curiosité ardente. Leur discussion, souvent animée, me permet de radicaliser toutes les questions et d'interdire l'assertion morale, la sentence. Quoiqu'elles mobilisent quelques « universaux » (le mal et la douleur extrême existent, le désir de justice aussi, etc.), mes fables ne reposent pas sur l'idée de l'universalité de la nature humaine, mais sur la présentation de situations qui, bien qu'emblématiques, conservent tous les traits de la singularité.

- 43 En fait, quoique reprenant la tradition allégorique, je ne voulais pas tenir la place d'un fabuliste souverain (d'un narrateur omniscient). En un sens, mon jeu avec La Fontaine laisse à ce dernier toute son *autorité* : ce n'est pas avec elle que je rivalise, mais avec son « charme » (ce charme qui rend l'âme « captive » et « attentive », selon ses propres mots <sup>10</sup>), c'est-à-dire avec son imaginaire et son écriture ; et je n'ai pu, je ne peux le faire qu'en me plaçant, avec l'enfant, en position d'*écoute* — d'*écoute vibrante*, si l'on veut bien m'autoriser cet adjectif, une écoute qui, du coup, est encore là quand j'invente une fable. Quand j'écris, l'émulation avec mon modèle est capitale : ce modèle ne doit pas être écrasant — c'est à cette condition que je peux rivaliser avec lui, c'est-à-dire ne pas être « indigne » de lui. C'est un défi particulièrement vertigineux, particulièrement *excitant*, lorsque, dans le cas des fables très connues, je joue au plus près de leur *lettre* tout en la transportant, si je puis dire, dans le monde de ma propre fable de la façon la plus intense possible. Quand je la mobilise, j'essaie de mettre la *lettre* du texte lafontainien au service de mes propres questions sans rien perdre de son énergie de départ. Ou même parfois, en la rechargeant

d'une intensité de premier degré qu'elle peut ne pas présenter dans la fable-source, comme dans « Les Animaux malades de la peste » où je capture le sentiment tragique de terreur en en négligeant la charge parodique (et satirique). Car en actualisant l'horizon des références politiques, je donne au mot « terreur » non seulement un sens émotionnel tragique, mais encore le sens quasi référentiel qu'il a pris depuis la Terreur, et plus récemment le terrorisme, et j'inverse le rapport figural entre la peste et la terreur : la peste devient la métaphore de la « terreur », elle-même à la fois suscitée par les actions des terroristes et par la politique qui l'instrumentalise :

Cela commence par la terreur.

Tu entends ? La terreur.

On ne sait pas d'où c'est venu.

Les uns accusent les dieux, les autres, les hommes.

Ceux qui accusent les hommes disent que les dieux les punissent.

D'autres soupçonnent les puissants d'être la cause de tout ça.

Mais ils sont pris aussi dans la terreur.

D'ailleurs, même les plus puissants commencent à avoir peur.

Mais ils ne sont pas décidés pour autant à renoncer à leur puissance.

— J'ai peur, dira l'enfant sourdement.

— Moi aussi ! La terreur, ça ne fait rire personne.

Tout le monde est touché même si tout le monde ne meurt pas.

Et beaucoup meurent.

On ne connaît pas cette maladie, on l'appelle peste faute de mieux.

On ne connaît pas ceux qui, parfois, entrent dans des lieux pour ajouter les morts aux morts.

On ne connaît pas ceux qui laissent derrière eux des corps déchiquetés.

Parfois même, il semble que ce ne soit personne.

Et plus personne, entends-tu, plus personne ne se sent en sécurité.

44 Après avoir confié au conteur l'évocation de cette « peste », après avoir laissé la « terreur » s'installer entre lui et l'enfant, j'ai continué en serrant de plus près le texte lafontainien :

L'enfant regarde la terreur dans mes yeux, et je vois comme elle grandit dans les siens.

— J'ai peur, dira-t-il encore.

— Moi aussi ! Moi aussi, dirai-je sourdement.

Chez les animaux ça va tout aussi mal.  
 Les tourterelles se fuient.  
 Les fauves n'aspirent plus à leurs proies,  
 Et pourtant les proies meurent elles aussi.  
 Partout se chuchote qu'il faut tuer le roi,  
 Et puis les magistrats, et puis les médecins,  
 Les militaires, la police,  
 Et les malades bien sûr,  
 Et tout refaire à zéro.  
 Et cela ferait encore plus de morts.  
 Pressé par ce désastre, le lion tient conseil.  
 Mes chers amis, j'ai décrété l'état d'urgence comme il se doit.  
 Cela nous a causé quelques morts en plus, et le peuple murmure.  
 Les dieux, n'en doutons pas, demandent quelque grand sacrifice.  
 Il faut que le plus coupable d'entre nous périsse.  
 Que chacun s'accuse donc de bonne foi : la faute impardonnable de l'un de nous est certainement la cause cachée de la colère du Ciel.  
 Tout le monde sait que je suis le roi Lion. L'armée m'obéit. Les banques m'obéissent. Les prêtres m'obéissent. Mais je ne suis pas sans défaut. Par exemple, j'ai parfois abusé de mon pouvoir et fait tuer force moutons, beaucoup plus de moutons que je ne pouvais en manger. À la vérité, j'ai même parfois ajouté les bergers. Ils ne m'avaient rien fait, c'est vrai : c'était un pur désir de goûter aux bergers aussi. »

#### 45 Il y a des moments plus légers :

Son lait bien chargé sur la remorque de son vélo,  
 Notre laitière roulait avec entrain,  
 L'air étant vif, le chemin long.  
 Dans sa tête tout en roulant,  
 Elle refait le compte de ses bidons,  
 Les traduit en argent trébuchant,  
 Songe à tout ce qu'elle va se procurer :  
 Des poussins par exemple, tout jaunes et piaillant,  
 Qu'elle appelle soir et matin en leur versant du blé.  
 Pas difficile qu'ils deviennent poulets et chapons gras à souhait !  
 Elle en tue quelques-uns qu'elle rôtit pour les vendre,  
 Fait couvrir aux poules des poussins en foule,  
 Bref en tire tout ce qu'il faut pour acheter un ou deux cochons déjà rondelets,  
 Que je gave avec du son !  
 Les revendre, quoi de plus simple !  
 Et pour acheter quoi ? Une vache et son veau  
 Qui bondiront au milieu de l'herbe folle ! (« La laitière et le pot au lait »)

#### 46 Parfois, ma réécriture est plus distante à l'égard de mon modèle :

Un jour l'écrevisse dit à sa fille : « Mais regardez donc comment vous marchez ! Est-ce que vous ne pourriez pas aller droit ? »

— Et comment voulez-vous que je fasse ? répliqua la fille. Avez-vous vu comment vous marchez vous-même ? Pourquoi marcherais-je droit dans une famille où chacun va tordu ?

L'enfant et moi, nous nous sourions, contents.

Il attend.

Je me tais.

— Et puis ? demande-t-il, étonné soudain par mon silence.

— C'est fini, répondrai-je.

— Fini ! Je ne te crois pas !

— Mais si, je t'assure. Il faut maintenant penser à la morale...

— La morale ! Mais non, je ne te crois pas ! Il n'y a même pas eu d'histoire, et tu veux une morale ? Ça n'a pas de sens !

— Enfant de mon cœur et de mon imagination, les choses bien souvent n'ont aucun sens.

Dans ma mémoire passent des bousculades brutales où des hommes projetés s'hébètent sans rien comprendre. Et des poings levés et des bras qui essaient de se protéger et des détresses galopantes propagées dans les regards de visage en visage. Dehors le vent se lève, il hérissé méchamment la crête des vagues.

— Je l'entends, déclare l'enfant qui ne me quitte pas des yeux. Et si je ne l'entendais pas, je le reconnaîtrai dans tes yeux. Il va se calmer et les vagues aussi, et je me demande souvent pourquoi ce noir tourment. Mais quand même, nous n'en sommes pas à la morale. Ta fable n'est pas finie.

Alors, alors, écoutant le vent, écoutant le temps, je céderai à sa colère belle.

— Tu veux que je fasse réagir la mère ?

— Par exemple, dit l'enfant, royal, en se réasseyant dans ma bergère. (« L'Écrevisse et sa fille »)

47 Mes fables doivent causer à l'enfant une émotion forte, le bouleverser, l'inviter à parler, à intervenir. C'est sous cette condition d'une émotion à la fois partagée et disputée que j'écris et que je « cite » La Fontaine : la scène de partage entre le conteur et l'enfant constitue une sorte de scène-témoin : elle me surveille (ou me *bienveille*) pour que le plaisir procuré par *ma* fable soit isomorphe au plaisir procuré par le conteur à l'enfant (et réciproquement), un plaisir qui se souvient de mon propre plaisir à lire les fables de La Fontaine (et quelques autres textes <sup>11</sup>).

48 La relation entre le conteur et l'enfant s'est enrichie et complexifiée au fil des fables au point de devenir elle-même porteuse de sens. Leurs deux figures commencent à prendre une consistance qui pourrait déboucher sur du romanesque (si cela advient, la fable morale se suspendra). Les tensions entre eux, la polarité qu'ils incarnent de façon souple, ont aussi une valeur allégorique. En gros, je réserve au conteur une expérience qui comprend la mémoire des échecs amoureux et politiques, des traumatismes historiques ; et à l'enfant, la révolte, l'espoir que le monde peut être sinon racheté, du moins réformé (voire révolutionné). La plupart du temps, l'enfant parvient à infléchir le dénouement de la fable, à la détourner d'une fin malheureuse. Mais je ménage des rebondissements, pour deux raisons : il ne faut pas que le lecteur sache par avance ce qu'il en adviendra (c'est le principe esthétique de la variation) ; je veux maintenir présente l'existence du conflit lui-même et incertaine la solution (c'est mon souci éthico-politique). Il m'arrive même de ne pas suivre La Fontaine dans ses dénouements « heureux » : ma réécriture de la fable « Le Savetier et le Financier » substitue un pêcheur au savetier — et le financier est notre contemporain, un *trader*. Si, comme dans cette fable, on met la pauvreté en relation avec la richesse, je ne peux pas l'associer aujourd'hui à l'insouciance ni même à la sagesse — sauf dans « Le Rat des villes et le Rat des champs », où ce dernier présente une forme de sagesse vigilante qui pourrait être celle d'un « zadiste » de Notre-Dame-des-Landes. Dans « Le Savetier et le Financier », la figure du pêcheur a fait surgir les « boat-people » :

— Il arrive que le pêcheur, dirai-je le cœur serré, trouve des corps morts dans la mer. Beaucoup, beaucoup de corps morts. Pendant ce temps, le trader regarde le cours des actions monter, baisser, il en est au pétrole...

— C'est ça, ta fable ? me dira l'enfant, rageur.

— C'est ça, ma fable, répondrai-je, le cœur serré...

— Je refuse, criera l'enfant. Ça ne marche pas comme ça ! Il y a plein de gens autour

du pêcheur. Toi, moi, beaucoup d'autres. Ça fait une chaîne de gens ! Ça fait une chaîne de possibilités possibles !

— Tu ne peux pas faire taire le vent comme ça, murmurerai-je doucement.

49 Ici, ma fable tourne à la tragédie sans solution politique dans le récit, contrairement aux « Animaux malades de la peste » où l'enfant invente un dénouement révolutionnaire qui sauve l'âne.

50 À travers ce couple du conteur et de l'enfant, je dialogue avec ma mémoire (mes engagements politiques de jeunesse, les espoirs effondrés, etc.) et avec la jeunesse qui veut, tout de suite, un changement radical de société. Mais le conteur n'est pas moi. Lui et l'enfant sont aussi des « possibles » de chacun (donc de moi également). Entre eux deux, le conflit est joueur plus qu'agonistique. Le conteur consent à la jeunesse rebelle, indignée, joyeuse de l'enfant, à sa joie triomphale comme à sa colère ; quant à l'enfant, non seulement il consent au conteur, à sa mélancolie, à son savoir déceptif, mais il s'inquiète de lui parfois. Entre eux deux, il y a de l'amour, la vie circule, et la sagesse prudentielle que la forme-dialogue fait naître est ainsi nourrie d'élan et de désirs. La symbolisation du paysage, peu à peu surgie au fil de mon écriture des fables successives, y compte pour beaucoup. Le conteur habite une maison au bord d'une falaise. De la pièce où il se tient, on voit le ciel, la mer, le vent. L'enfant arrive par la lande et après être entré, il s'installe dans une bergère pour écouter. Récemment, un jardin a surgi — et la relation entre le conteur et l'enfant a gagné en quotidienneté :

Il sort le premier en sautillant. Ses bras écartés font un mouvement d'oiseau.

Il prend le chemin qui court et tourne au coin du mur.

C'est un virage de mouette, d'albatros ou de goéland.

— Où allons-nous ?

— Au jardin.

Parfois, le jardin est pris de givre. L'herbe brille, les buis scintillent au soleil.

Parfois, il y a même des roses écloses en hiver.

Il s'arrêtera. Je vois ses cils, ses yeux pensifs.

Je m'arrête aussi pour penser.

Il s'est arrêté, on le croirait face à une tombe. Mais ses joues sont vives, et vives ses lèvres, vive son attention.

— Elles sont fanées, murmure-t-il.

Je les ai vues aussi.

— C'est normal, murmuré-je. Les boutons s'ouvrent, les pétales se déploient, le cœur s'épanouit. Et puis les fleurs se fanent.

Il se tourne vers moi, il me tire la langue. Je la lui tire aussi.

Il fait des grimaces et rit aux éclats. Je ris aussi.

Il repart en courant et rentre dans la maison.

— Je veux un chocolat chaud, dira-t-il.

Nous savourons la boisson en silence. L'odeur suave nous relie, elle donne couleur au silence.

- 51 Lorsque je commence une fable, mon humeur du moment donne sa couleur au paysage, qui est une sorte de visage — et l'enfant lit souvent dans les pensées du conteur et entre en dialogue direct avec elles grâce à cette projection de l'humeur du conteur sur le paysage. Mes fables se situent en effet explicitement aux frontières du rêve et du vraisemblable : la maison au bord de la falaise où habite le conteur, le temps qu'il fait dehors avec la rumeur des vagues, la bergère dedans où l'enfant s'installe, tout ceci pourrait avoir une consistance analogue aux maisons de l'enfance stylisées par le souvenir qu'on en garde. Mais ce décor a pour moi une puissance onirique, et l'on ne sait jamais d'où arrive l'enfant (en tout cas, jusque-là), il raconte seulement parfois ce qu'il a vu en traversant la lande (des animaux, qui engendrent la fable). En un sens, le conteur est celui qui menace le rêve de virer au cauchemar, tandis que l'enfant veille au contraire sur le désir et l'espoir qui en sont le moteur caché.
- 52 Si je devais faire une sorte de typologie des fables que j'écris, je dirais qu'elles mettent en scène, en gros, deux sortes de dilemmes :

ceux que je pourrais qualifier d'affectifs (qu'en est-il de l'amour, du désir, qu'est-ce qu'ils peuvent ? cela engage une écriture que je dirais elle-même érotisée, c'est la plus heureuse) ; et des dilemmes politiques. Entre les deux pôles, je rencontre le crime, la mort (« Le Rossignol et l'Hirondelle », « La Mort et le Mourant »).

53 Pour l'instant, j'écarte les fables « sociales » (du type « Les Deux Mulets »). Je ne me sens pas du tout attirée par la satire : je ne cherche pas à écrire une « comédie humaine ». Les « caractères » non plus ne m'intéressent pas. Nos vies ne reposent plus sur la lecture juste des types humains, sans doute parce que nous ne dépendons plus directement, immédiatement, les uns des autres : nous dépendons d'institutions aux rouages complexes, il y a des contrats, du droit — ou de la bureaucratie la plupart du temps sans visage, en tout cas sans visage familial... Et si nos psychismes ont plutôt gagné en importance depuis l'époque de La Fontaine, ce sont leurs méandres qui nous intéressent — ces méandres que mes fables évoquent à travers les paysages, et parfois un bref monologue intérieur du conteur.

54 Je conclurai en évoquant le renard. Sauf dans « Les Animaux malades de la peste », il n'a pas réapparu depuis « Corbeau et Renard », où je ne lui donne pas le beau rôle : c'est le Corbeau qui le confond. Je vois deux raisons à cet évitement. La première, c'est que le renard risque trop d'illustrer le cynisme actuel, et je ne veux pas en faire l'éloge. La seconde est plus joyeuse. Sur son versant positif, le renard, avec ses inventions, constitue une sorte d'alter ego du fabuliste. Or, c'est à l'enfant que je confie ce rôle. Non seulement il possède, avec ses demandes, une puissance de rebondissement analogue à la fonction dramatique du renard, mais il arrive qu'il intervienne directement, comme par ruse, pour voler au conteur le dénouement attendu.

55 Il n'est pas du tout certain qu'il ait *raison* : mais sans ses gestes, le goût du monde se perdrait, et l'injustice serait assurée de régner jusqu'à la fin des temps. Voici l'horizon moral qui est le mien.

---

## NOTES

1. < <http://www.mouvement-transitions.fr/juste/presentation.html>>
2. < <http://www.mouvement-transitions.fr/manifeste.html>>
3. W. Benjamin, « Le Conteur », dans *Œuvres* [1972], t. III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.
4. Voir mon livre *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003.
5. O. Lecaye, *Docteur Loup*, Paris, École des loisirs, 1994, p. 4.
6. Évidemment, on ne peut pas éliminer l'hypothèse que La Fontaine ironise sur les raisons du loup, qui fait ici un plaidoyer *pro domo* : le loup travestit peut-être la « réalité ». Mais dans la diégèse, qui veut-il persuader ? C'est à lui-même qu'il parle... Le ton est plus celui du constat amer que du discours sophistique. C'est donc le fabuliste qui adresse le raisonnement du loup aux lecteurs : il me paraît faire parler le loup pour défendre sa cause légitime.
7. La fable évoque notamment la situation anglaise : « On y mit notre tête à prix. » (v. 11)
8. On trouvera toutes mes fables sur le site de « Transitions » : <<http://www.mouvement-transitions.fr/juste/les-recurrents/helio-milner.html>>. Je les écris sous le pseudonyme, pas si transparent que ça, d'Helio Milner. Initialement, je souhaitais que les membres du comité de rédaction puissent s'exprimer à leur sujet sans rien savoir de leur auteur, et aussi tester ce pseudonyme en voyant s'il me découvrirait. Ils ne m'ont pas découverte et ont plébiscité mes trois premières fables. Puis, j'ai continué parce que je me suis trouvée à l'abri dans cette demi-clandestinité. On m'a souvent demandé pourquoi j'avais choisi un nom masculin : je crois qu'il me laisse libre d'habiter les deux sexes.
9. La fable passe par le détour d'un rêve de l'enfant comportant un lion amoureux et sa rencontre avec un mystérieux « maître du temps ».
10. « C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive, / Ou plutôt il la tient captive, / Nous attachant à des récits / Qui mènent à son gré les cœurs et les esprits. » (La Fontaine, « À Madame de Montespan », *Fables*, en tête du « Second recueil », v. 7-10)
11. C'est ainsi que la lecture d'Elvio Vittorini, *Conversation en Sicile* (1948) — le dialogue entre la mère et le narrateur tout particulièrement — a nourri l'écriture de mes fables à mon insu.

---

## RÉSUMÉS

Présentation par Jean-Paul Sermain de « Écrire dans la gueule du loup » : Hélène Merlin-Kajman revient ici sur sa propre écriture de fables et de contes qu'elle publie sur le site de « Transitions » sous le pseudonyme de Helio Milner. Elle relie cette création à sa lecture des fables de La Fontaine comme des fables actuelles *aussi bien pour la jeunesse que pour les adultes* : « Mon premier projet n'était pas d'en inventer, mais d'en réactualiser de très connues pour en relancer l'usage », dit-elle. Elle les intègre dans un dialogue avec un enfant : « Car mes fables sont aussi des mises en scène de fables », elles ont une dimension méta-allégorique, elles disputent de leur sens, de leur transformation, de leur déviation. Ouvertes au dialogue, elles ont une visée morale à dimension politique (dans la pure tradition antique) : « Mais avec ces fables, je cherche à combattre le sentiment d'impuissance politique dans lequel nous baignons, le cynisme diffus qui l'accompagne, le désespoir ou la rage meurtrière qu'il risque de provoquer. »

La transmission des histoires est ainsi indissociable d'une circulation des affects et de sa représentation.

In "Writing in the wolf's mouth" Hélène Merlin-Kajman comes back to her own creative writing of the fables and tales she published in "Transitions" under the name Helio Milner. She links these texts to her own reading of La Fontaine's *Fables* as contemporary tales for children and adults alike which she updates to make them circulate again. She integrates these tales into a dialogue with a child, showing how these tales are open to dialogue, and to what extent they have a moral aim with a political dimension. By doing so, Merlin shows how the transmission of stories becomes inseparable from a circulation of affects and their representation. (Summary by Jean-Paul Sermain)

## AUTEUR

HÉLÈNE MERLIN-KAJMAN

Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

# Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes de Perrault*

*Poetic of the Narrative: Moral Life and Moral Sense in Perrault's Tales*

Jean-Paul Sermain

---

- 1 Les textes littéraires ont-ils pour vocation de transmettre une morale ? Le sentiment le plus partagé est non, et que cela convient seulement à des fins étroitement utilitaires (féministes ou sanitaires par exemple) et plus largement à ceux qui participent à l'éducation des enfants. Tel est désormais le sort assigné aux *Contes de Perrault*. Celui-ci d'ailleurs soutient ce mode de lecture puisqu'il met en avant les « moralités » à tirer de ses contes : annoncées dans le titre, elles figurent à la fin de chaque conte, détachées et remarquables par leur forme versifiée <sup>1</sup>. Les préfaces et commentaires assez nombreux dont il accompagne ses contes <sup>2</sup> — qui ont un effet décisif sur l'appréhension du genre, même s'ils ne deviennent classiques qu'au XIX<sup>e</sup> siècle —, les caractérisent par leur signification morale dont seraient à l'inverse dépourvues les histoires analogues venues de l'Antiquité. Les contes de Perrault, à cet égard, se distingueraient ainsi de nos exigences contemporaines par un double archaïsme. D'une part, ils s'appuieraient sur une conception traditionnelle de la vie morale fondée sur une définition de ce qui est « le propre de

l'homme », une nature excellente qui se présente plutôt comme une essence à incarner qu'une origine historique susceptible de progrès (dans l'optique moderne très bien représentée par le *Second Discours* de Jean-Jacques Rousseau). La morale, dans cette acception ancienne, cherche à définir ce qui rend la vie bonne, c'est-à-dire heureuse pour celui qui la suit et par conséquent juste pour les autres : elle détermine la conduite de chacun et ses rapports aux autres. Elle a une dimension individuelle et collective, sinon politique comme le souligne Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* et les *Politiques*. La morale chrétienne s'intéresse davantage à l'âme, et elle s'applique en conséquence à ce qui s'adresse à César ; des théologiens comme Thomas d'Aquin ont pensé l'articulation entre ce qui relève de la foi et ce qui relève de la raison — il conçoit une morale naturelle.

- 2 L'archaïsme de Perrault viendrait en second lieu de ce qu'il chargerait l'œuvre littéraire d'exprimer et de favoriser les règles permettant d'atteindre cette excellence morale. C'est ce qui apparaît à la fois dans sa critique des histoires produites dans l'Antiquité, alors les plus familières à ses lecteurs, et dans le nouveau type d'histoires qu'il entend raconter, au contraire fort surprenantes. L'insouciance des auteurs de l'Antiquité est telle que leur récits vont jusqu'à donner des leçons d'immoralité. Ainsi en est-il de l'histoire de la matrone d'Ephèse (qui figure dans le *Satyricon* de Pétrone et que La Fontaine a racontée à son tour) : sa moralité est « que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soient véritablement <sup>3</sup> ». La moralité reposerait donc sur une généralisation de ce qui est représenté, et elle reviendrait ici à rendre le vice acceptable : « Qui ne voit que cette moralité est très mauvaise, et qu'elle ne vise qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple, et à leur faire croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voie

commune <sup>4</sup> . » On pourrait lire dans *Madame Bovary* une légitimation de l'adultère (trop banal) et c'est dans cette optique que Rousseau lit les romans et les pièces à succès de son époque : ils accèdent la licence amoureuse, valorisent le luxe, favorisent l'esprit de concurrence et ruinent la sympathie.

- 3 Le refus de donner une leçon de bien vivre serait poussé au point de favoriser une vie mauvaise, soit en recommandant des conduites vicieuses (ainsi que le font les instituteurs pervers de Sade), soit en en faisant une norme qui les rend invisibles. La nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*, qui se termine par la remarque désinvolte du narrateur, « je cherche bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvais point », ne saurait dissimuler qu'elle exalte le plaisir des sens indépendamment de tout engagement. Le refus de la morale soutient ainsi en fait un éloge naturaliste de l'hédonisme effréné. La corruption du lecteur, selon Perrault, viendrait en outre de la complaisance que sollicitent par leur mode d'expression indirecte la plupart de ces récits. Il y fait référence à la fin de sa préface : « J'aurais pu rendre ces contes plus agréables en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a coutume de les égayer <sup>5</sup> . » Le lecteur serait amené à anticiper la liberté des comportements par le déchiffrement des doubles sens salaces, des suggestions sexuelles, par le renversement des aspirations élevées au vu de la mécanique des corps et des appétits. Le lecteur ainsi devient complice d'un propos immoral puisqu'il participe à son repérage, et y prend un plaisir analogue à celui des personnages licencieux. C'est ce processus qui, pour la pensée classique, définit le texte obscène <sup>6</sup> : il amène à trouver une application malhonnête à un énoncé apparemment convenable <sup>7</sup> . Les autres histoires antiques examinées par Perrault ne prônent pas l'immoralité, mais elles sont amORALES puisqu'elles ne cherchent qu'à « plaire » au lecteur : elles y

parviennent par leur élégance et les agréments qui les ornent ; ainsi la fable de Psyché, dont on cherche en vain le sens, est « en elle-même très agréable et très ingénieuse ». Le lecteur admire le talent de l'écrivain, son esprit, son invention. Cette appréciation de la qualité artistique du conte répond parfaitement au critère du « goût » invoqué par Perrault au premier paragraphe de sa préface. Cette critique s'inscrit dans le débat religieux sur la légitimité d'une distraction purement récréative.

- 4 Dans ces attaques, Perrault laisse entrevoir en creux ce qui caractérise ses contes : ils présentent des comportements qui sont conformes à des choix moraux et ils incitent les lecteurs à les adopter. En effet, ils exposent les règles des comportements suivies par les personnages, ils en donnent les motifs — le souci de bien vivre — et ils en représentent la mise en œuvre couronnée de succès. Perrault ainsi laisse entrevoir trois étapes dans la formation du sens moral : exposer les lois de la vie intérieure et de la vie sociale, distinguer ce qui est souhaitable et bon de ce qui est nuisible et mauvais, indiquer le chemin de l'effort et de la récompense.
- 5 Le conte qui illustre sans doute le mieux cette dynamique à trois temps est « Les Fées <sup>8</sup> ». Ce pluriel a déconcerté puisqu'une seule fée intervient, on pourrait le comprendre comme l'annonce d'un conte sur « les fées » vues à partir d'une seule. Le conte ne montre pourtant pas la diversité des fées mais deux réactions distinctes à une fée qui se présente sous deux jours contraires. L'essentiel du conte repose sur les deux manières contrastées de lui répondre qui confirment l'opposition des deux caractères construite en diptyque : une sœur est qualifiée par « sa douceur et son honnêteté », et l'autre au contraire est « orgueilleuse » et « désagréable ». La mère choisit la seconde, à qui elle ressemble, et maltraite la première. Celle-ci est obligée d'effectuer les tâches domestiques les plus viles. Alors

qu'elle est allée chercher de l'eau à la fontaine, elle répond obligeamment à une pauvre vieille qui survient et lui sert à boire avec beaucoup de délicatesse. Bien lui en a pris. Cette vieille est une fée qui lui accorde pour don de laisser échapper de sa bouche à chacune de ses paroles fleurs ou pierres précieuses. La mère voudrait que sa fille préférée imite cette conduite et en tire profit, elle l'envoie à la fontaine. Malheureusement cette fille mal élevée n'est habituée ni à obéir ni à rendre service. Quand une femme riche arrive à son tour à la fontaine et demande à boire, elle est rabrouée avec violence. Cette passante n'est autre que la fée qui a pris un autre masque, elle dote la jeune malapprise d'émettre crapaud et serpent à chaque mot prononcé ! La seconde phrase du conte l'avait présentée avec sa mère en annonçant « qu'on ne pouvait vivre avec elles ». L'orgueilleuse rejetée de tous, y compris de sa mère, meurt au coin d'un bois tandis que l'honnête aux paroles d'or séduit un prince et l'épouse.

- 6 Ainsi cette histoire distingue très nettement une bonne et une mauvaise conduite, l'une mène à la gloire, l'autre à la mort. Les deux « moralités » conclusives sont complémentaires et s'accordent pour déclarer combien « les douces paroles » et « l'honnêteté » assurent le bonheur. L'attention aux besoins des autres, leur écoute, l'art de les mettre en valeur, le soin d'entrer dans leurs sentiments, le sacrifice de sa satisfaction immédiate, tout cela vous rend aimable et vous fait bien vivre — avec l'assurance de la moralité et l'agrément de la sympathie. Les deux contes de Grimm qui transposent cette même histoire, « Dame hiver » et « Les Trois Nains de la forêt », demandent à la bonne fille qu'elle obéisse aux ordres et se mette au travail. Cela fait seulement partie des épreuves chez Perrault, mais c'est le comportement social qui est décisif dans le destin des deux jeunes filles. C'est pourquoi ce qui est bon moralement est aussi ce qui est

profitable et désirable <sup>9</sup>. La troisième étape de l'incitation à l'action morale est la conséquence logique de la seconde étape de la reconnaissance des valeurs. La moralité est déterminée par les conditions de la vie humaine et en prendre conscience suffit pour vous convaincre de l'adopter. Tel est le message que l'enfant comprend.

- 7 Avec ce conte peu familier et peu populaire, Perrault se laisserait prendre à son propre piège d'une conception étriquée et désuète du message moral assigné à l'œuvre littéraire. C'est malgré lui qu'il susciterait l'intérêt des critiques et des créateurs d'aujourd'hui. Du sens, oui, diraient ces herméneutes et écrivains, mais pas de sens moral <sup>10</sup>. Ils risquent ainsi de méconnaître la démarche de Perrault qui s'appuie sur les leçons élémentaires qui structurent le conte pour ouvrir des réflexions plus larges, ici sur le processus éducatif et ce qui est « donné » à chaque enfant. Douceur et honnêteté ménagent leur propre transmission parce qu'ils prédisposent à entendre le discours des parents et à apprendre par imitation. La mauvaise mère découvre avec effroi qu'elle ne peut rien enseigner à sa fille, incapable d'écouter et même de comprendre qu'elle ne doit pas seulement penser à elle : orgueil et hauteur bloquent toute éducation. Le conte de Perrault, tout en soutenant une visée éducative élémentaire, la met donc en perspective au point même qu'il entrouvre la porte d'une question métaphysique : qu'est-ce qui a conduit les deux sœurs à deux destins opposés ? Qu'est-ce qui condamne au malheur sinon une affinité élective avec le mauvais parent, tandis que l'autre sœur s'identifie à un père généreux <sup>11</sup> ? L'éducation ne peut que se greffer sur des distributions affectives dont l'enfant est ou non le bénéficiaire. Ce sont donc les parents seuls qui décident des « dons » dont chacun hérite : c'est par la douceur que l'enfant découvre le prix de la douceur. Par l'exemple

de l'honnêteté qu'il pourra devenir honnête. La visée morale est le support d'une réflexion qui en interroge les termes et les moyens, qui laisse autant de place au hasard qu'à la nécessité. La visée morale est comme l'état de la cause dans un procès : elle définit un cadre de pensée, sinon un horizon, qui détermine ce dont il sera question, le sujet du conte.

- 8 Perrault voue ses histoires à la formation et à la transmission d'une bonne morale, il laisse en même temps s'interroger sur le sens des conduites, sur la liberté de chacun, sur les conditions d'une vie heureuse, sur la recherche du plaisir, ses succès et ses échecs. Il ne dissocie pas la question de la bonne morale de celle du sens à donner à l'œuvre littéraire entendue comme représentation de situations humaines, individuelles et sociales, sinon politiques. Selon lui, l'immoralité de la fable de Psyché vient de ce qu'on ne peut lui découvrir aucun sens : « Je sais bien que Psyché signifie l'Âme ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Âme, et encore moins ce qu'on ajoute, que Psyché devait être heureuse, tant qu'elle ne connaîtrait point celui dont elle était aimée, qui est l'Amour, mais qu'elle serait très malheureuse dès qu'elle viendrait à le connaître : voilà pour moi une énigme impénétrable <sup>12</sup>. » Comme tout récit représente les conduites des hommes, ce qu'il signifie concerne la morale, c'est-à-dire ce qui qualifie ces conduites et permet de s'orienter en distinguant deux directions positive et négative.
- 9 Un esprit moderne comme Stendhal stigmatise lui aussi des contes qui renoncent à toute signification, soit qu'ils se contentent d'amuser, soit qu'ils intimident en suivant les règles de l'art — vaine démonstration de virtuosité ; au contraire le conte vaut par ce qu'il veut « prouver », par « la vérité » du cœur qu'il expose : « On demande le bonheur aux émotions, et non pas aux mots piquants,

aux contes agréables, aux aventures plaisantes. Qu'ils aillent lire des sonnets dans quelque Académie, et ils verront avec quelle politesse on y applaudit l'auteur des plus mauvais vers ; la vanité s'est réfugiée dans son quartier général, le cœur d'un pédant. [...] J'ai cent fois observé que l'Italien voit plutôt dans un conte ce qu'il prouve, la lumière qu'il jette sur la profondeur du cœur humain, que la position dans laquelle il met un personnage, et le rire qu'il doit faire naître <sup>13</sup>. » Le sens moral pour Stendhal ne propose qu'indirectement une règle de conduite : c'est dans la mesure où il fait comprendre l'être humain, soi et les autres, qu'il aide à bien vivre. Il ne fixe pas les buts que la vie morale se fixe. Le conte « Les Fées », au contraire, ne sépare pas l'un de l'autre. Le conseil de bien vivre sert de référence à la réflexion sur l'éducation, et inversement cette réflexion vient mitiger le conseil de bien vivre. Le conte « Les Fées » montre tous les bénéfices que l'on tire de la douceur et de l'honnêteté, il en décrit pour ainsi dire le fonctionnement social, il n'en définit pas autrement la valeur. L'intérêt qu'on y prend d'ailleurs pourrait prêter au soupçon. Le sens moral n'est donc pas si éloigné de celui que Stendhal repère dans les contes des Italiens. La formation d'un avis moral n'est pas indépendante de la recherche (philosophique) de ce qu'est la vie bonne : elle est donc relative à une enquête problématique et entre nécessairement dans un espace de discussion et de débat.

- 10 Perrault lui-même confronte ce qu'il fait non seulement à l'immoralité de certaines histoires, mais aussi à l'absence de tout sens dans d'autres (comme la fable de Psyché) : pour l'écrivain et le lecteur, le sens moral (incitant à la vie bonne) fait partie de la question plus large de la signification des histoires (et on peut donner à ce terme son extension la plus grande : ce que raconte toute représentation, quels que soient son moyen littéraire et son

mode), cette signification ne pouvant être qu'une compréhension de la chose morale, c'est-à-dire une compréhension des conduites qui permette de les juger (dans des cercles plus ou moins étendus, de la vie intérieure à la vie politique <sup>14</sup>), c'est-à-dire d'apprécier ce qui les rend favorables au bonheur de chacun dans ses relations avec les autres et au sein d'une communauté sociale.

- 11 La recherche des philosophes et des théologies, comme des moralistes modernes, de Montaigne à Pascal, a ses propres formes d'hypothèses et de débats. Perrault aborde de son côté, dans ses préfaces (les « seuils ») et ses contes, les moyens dont l'écrivain dispose et les fins qu'il s'assigne : il représente les situations des hommes en les racontant, et Perrault s'interroge sur ce qui conduit le lecteur à soutenir ce qui est ainsi « prouvé », et comment les *éclairages* du cœur humain (pour reprendre l'expression de Stendhal) peuvent l'aider à saisir ce que sera la vie bonne. La singularité des « histoires ou contes du temps passé » qu'il compose, et que nous identifions avec des contes de fées, l'amène à distinguer plusieurs manières pour le récit de faire sens en cherchant toujours à voir ce sens dans la perspective d'une vie bonne. Il parcourt l'étendue des acceptions que l'on peut donner à ce que « prouve » le récit, de l'incitation à la vie bonne à la connaissance de la chose morale (c'est-à-dire la compréhension des conduites en termes de moralité), et y dessine un parcours tout à fait original, dans la distinction des étapes et de leurs relations. Le reconstituer aura au moins un avantage immédiat : établir la spécificité du conte merveilleux et de son mode de signification ; avec, espérons-le, pour bénéfice complémentaire, une contribution à la question plus générale du sens de l'œuvre littéraire (entendue comme représentation par le récit).

- 12 Le plus étonnant de ce parcours est d'abord son point de départ, le refus de toute lecture allégorique : c'est en effet le mode le plus universel du sens moral, en tout cas le mieux attesté et le plus ancien. En condamnant l'histoire de Psyché pour son absence de toute signification (elle n'est qu'une énigme impénétrable), Perrault en effet fait comme si n'avait jamais existé une tradition remontant à l'Antiquité tardive et clairement établie avec Fulgence et Boccace, qui s'appuient sur les noms des personnages et quelques composantes de l'histoire qu'on peut leur associer pour en dégager le sens symbolique, et justifier ainsi sa persistance et même sa très grande faveur dans un autre monde que le sien, celui du christianisme. Perrault dit ne rien tirer du sens des noms des héros, Amour et Psyché, c'est pourtant ce qui s'est fait depuis des centaines d'années, pour dessiner l'ascension divine de Psyché, l'apprentissage qui doit lui faire surmonter l'appétit charnel au profit de l'appétit spirituel, leur fille « *Voluptas* » désignant le plaisir en Dieu (au point culminant du paradis de Dante) <sup>15</sup> .
- 13 Perrault tient pour acquise la dénonciation des lectures allégoriques des récits païens (comme ceux d'Ovide), et plus généralement des histoires des dieux et des héros qu'on assimile aujourd'hui à une mythologie et qu'on appelait alors « la fable ». Perrault soutient implicitement le projet d'émancipation à l'égard des références religieuses qui ira s'accroissant au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais conformément aussi à un souci chrétien de purifier le message christique des reliquats antiques : les deux partis sont en quelque sorte d'accord dans leur opposition à une méthode de lecture qui justifierait n'importe quel récit en en faisant la figure de n'importe quel autre, plus digne et plus correct. Toutefois la leçon morale que Perrault fait tirer au lecteur de son conte « Les Fées » diffère-t-elle d'une interprétation allégorique ? Ce conte n'illustre-t-il pas les bienfaits

de l'honnêteté, dont la bonne sœur serait l'incarnation, comme l'aînée de l'orgueil aveugle — soit deux figures allégoriques ? Perrault dans « Les Fées » recourt explicitement au procédé quand il figure les bienfaits de la parole douce par des fleurs et des perles, et les méfaits de la parole brutale par des crapauds et des serpents. Il donnerait ainsi à l'allégorie une place limitée : elle apparaît à l'intérieur d'un récit (ou d'un exposé) et ne se prête à aucune équivoque, tant l'équivalence symbolique est clairement expliquée et précise. Les lectures allégoriques des récits antiques reviendraient à l'inverse à oublier ce qu'ils racontent et représentent en remplaçant ses acteurs et ses composantes par d'autres qui appartiennent à d'autres univers, et ainsi à raconter une autre histoire radicalement étrangère à la première. Cette histoire seconde se distinguerait en outre par l'introduction d'instances abstraites tirées d'un discours idéologique, politique ou religieux, chargé de sauver la première histoire de sa frivolité et de sa bizarrerie. C'est ce tour de passe-passe que rejette la génération de Perrault, d'autant plus aisément que les contenus glissés en contrebande sont eux-mêmes discrédités. Pourtant de telles pratiques allégorisantes sont aujourd'hui encore très vivaces, simplement les valeurs dont elles proposent l'histoire en surimpression des représentations prosaïques ont changé. Les corps de doctrine religieuse ou métaphysique sont remplacés le plus souvent par les sciences humaines et leurs fondateurs : la construction de la psyché freudienne, les perturbations de l'identité et de la sexualité ainsi que la lutte des classes marxiste. Pas plus qu'avec l'histoire de Psyché, la liaison des deux histoires ne s'autorise de l'intention de l'auteur ou du texte, elle s'impose à lui comme une vérité méconnue, dissimulée, refoulée. Comme malgré elle, violente, la première histoire trouverait sa vérité dans la seconde, dont elle confirmerait

involontairement la justesse scientifique : ainsi l'hypocrisie rend hommage à la vertu ! Un des plus beaux exemples de cette pratique se trouve chez Bettelheim qui raconte à nouveaux frais les contes des Grimm (principalement) en remplaçant leurs personnages par les composantes de la psyché conçues par Freud. Les auteurs d'installation dans les galeries et les musées prennent eux en charge les deux histoires : par exemple l'un des artistes envoyés par l'Angola à la Biennale de Venise, au *palazzo* Pisani, en 2015, présentera un tas de cuvettes en plastique de couleurs vives ou un fond de journaux collés, et il invite le spectateur à voir là une image de la condition des femmes de son pays, aliénées mais gaies, comme les journaux montrent le gaspillage des ressources d'une manière qui en même temps ménage le recyclage. Le contenu de cette histoire seconde relève des « droits de l'homme » et vise une haute moralité, féministe, anticoloniale, progressiste, humaniste, écologique, etc. Cette méthode de lecture et d'invention naît avec le commentaire littéraire et est centrale dans la lecture chrétienne de l'Ancien Testament. Comme le montre le conte de fées libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'histoire drôle, elle se prête aussi au double sens obscène en faisant entrevoir sous cape les organes sexuels.

- 14 À l'allégorie, ainsi cachée sous le tapis, Perrault oppose un dispositif complexe qui introduit plusieurs manières pour le texte littéraire de prendre un sens moral et fait de leur combinaison ce qui concerne spécifiquement le conte de fées (sans qu'on ait à exclure d'étendre l'application de cette proposition). Source ou modèle de ses textes (Perrault n'est pas très clair à cet égard), les « histoires du temps passé » sont définies par l'expression directe d'une leçon morale elle aussi sans détour. Elles ont en effet été utilisées « dans les moindres familles » pour donner aux enfants des principes d'une vie bonne. Les « moralités » affichées dans le titre du recueil de Perrault

épousent ces bienveillantes et utiles leçons primitives, elles en adoptent le ton naïf et la teneur simple et familière. Perrault, dans la préface, fait reposer l'adoption de ces préceptes sur l'identification des enfants aux héros dont ils partagent les malheurs et les succès, comme ils haïssent spontanément les méchants. De tels sentiments sont comme « des semences qu'on jette qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d'éclorre de bonnes inclinations <sup>16</sup> ». C'est encore ce que pense Bettelheim : le sens des contes profondément enfoui (et inconscient) dans la psyché de l'enfant trouve son application utile et bénéfique à la puberté. La lecture par identification est solidaire pour Perrault de la simplicité des enfants, encore « dépourvus de raison » et mus par les seules affections, et elle dépend de la simplicité des histoires et de leur organisation, ainsi des « Fées » qui laissent s'enchanter du bonheur de l'honnête et s'effrayer de la mort de la solitaire au coin d'un bois. Ce mode d'écriture et de lecture se retrouve dans la fable et dans toute littérature à visée didactique ou pédagogique. Le conte de Perrault dépeint quelques exemples de la vie bonne et offre comme une petite monnaie de règles élémentaires assez proches dans leur esprit de ce qu'Érasme avait proposé de « puéril et d'honnête ».

- 15 Les contes qu'il propose à ses lecteurs s'appuient sur cette pratique primitive, dans le double sens où elle est adoptée depuis la nuit du temps humain par les gens les plus simples et où elle s'adresse à des enfants. Les lecteurs, hier et aujourd'hui, sont habitués à tirer des leçons des récits de tout type, ceux des historiens, des mémorialistes, des nouvellistes, des romanciers, des fabulistes. Pourtant le conte de fées (si l'on accepte de désigner presque anachroniquement ce que Perrault écrit) ne partage qu'imparfaitement le mode de fonctionnement des textes littéraires

tels qu'Aristote l'a défini pour le monde occidental (et depuis lors démesurément étendu). Selon lui, selon nos propres pratiques de lecture, une histoire intéresse et émeut dans la mesure où elle se conforme aux lois générales du monde réel, psychologiques, sociales, politiques, et elle trouve sa valeur et son sens en faisant apparaître dans sa singularité exemplaire les lois qui l'organisent : le lecteur, en étant touché ou intéressé, reconnaît dans l'histoire singulière qu'il lit ce qui l'assimile à ces expériences imaginaires : l'histoire (racontée et représentée) se détache du flux de la vie et en fait apparaître les principes constitutifs. La vraisemblance est donc ce qui assure l'adhésion du lecteur et elle contient aussi le savoir que le texte produit. Le XVII<sup>e</sup> siècle français n'a en rien modifié cette économie de la *mimesis*, mais a dégagé avec une netteté provocante certaines de ses propriétés, aussi bien dans son contenu que dans la manière de la considérer. Cela intéresse au dernier point la définition du sens moral. Corneille avec *Le Cid* qui exalte l'amour entraînant et triomphant d'un couple scandaleux, M<sup>me</sup> de La Fayette en peignant dans *La Princesse de Clèves* une femme tentée de tromper son mari et lui faisant confiance de cette tentation alors même que, à son insu, son amant surprend ce curieux aveu, ont suscité des querelles qui ont associé les doctes et les laïcs, qui se sont disputés sur l'intérêt de ces conduites, sur la justesse de leur représentation comme sur leur justesse et leur honnêteté : tout en confirmant le lien entre la vraisemblance et la convenance, donc en soutenant la dimension morale du sens de l'œuvre littéraire, ces débats ont montré que la valeur de la représentation littéraire, ce qui en assurait l'excellence et provoquait un intérêt passionné, en d'autres termes sa signification, réside non dans la confirmation de conceptions communes, mais au contraire dans l'interrogation sur leurs fondements, leurs contenus, leurs frontières, sur leurs motifs et

leurs propriétés : les personnages visent une vie bonne, mais sa définition est solidaire de la compréhension des conduites et des événements. Vraisemblance et moralité, chacune est affectée par les hésitations et les tremblements de l'autre. Ces deux chefs-d'œuvre de Corneille et de La Fayette proposent des situations problématiques qui bouleversent aussi bien les lois de la vraisemblance que de la vie bonne : c'est bien cette solidarité qui définit le sens moral.

- 16 Ce que produisent ces deux œuvres, comme l'a montré Hélène Merlin Kajman <sup>17</sup>, c'est l'implication du public dans une activité herméneutique qui n'est pas nouvelle, mais qui est poussée à un point (peut-être de rupture) par l'absence de repères traditionnels, d'autorité religieuse ou politique — ou du moins par le sentiment aigu de leur insuffisance, ce qu'on retrouve dans *Madame Bovary* —, et par le désarroi des personnages livrés à eux-mêmes dans la recherche tâtonnante d'une voie heureuse. Par là Corneille et La Fayette, avant Perrault, mais après Cervantès ou Shakespeare, ne font que rendre plus virulent et provocant ce qui est inhérent au texte poétique — et on peut considérer que cela intéresse autant les récits factuels des historiens, des mémorialistes, des moralistes, des poètes, que les récits fictionnels : leur matière, selon la pensée d'Aristote, appartient au domaine de la vie ordinaire dont se saisit l'éloquence et donc le savoir qui la décrit, la rhétorique, elle ne contient aucune vérité qui s'impose à tous par son évidence, elle demande une attention herméneutique et une vigilance prudentielle, elle fait débat. Mais alors que, dans la sphère publique du forum, cette incertitude trouve un remède dans les formes démocratiques qui permettent d'arriver à une décision acceptable par tous, la vie familière laisse chacun s'engager dans le doute, d'autant plus péniblement qu'il se heurte aux intérêts des autres — ce que

décrivent excellentement Corneille et La Fayette. Dans le retour chaotique à la rhétorique de l'époque moderne, un contresens s'est imposé qui a confondu le mode de représentation (poétique) avec le contenu représenté : c'est lui, et lui seul, qui relève de la rhétorique, pas le texte littéraire. Le texte poétique soumet au lecteur un monde qui n'a pour stabilité que le débat, le dialogue, le conflit des évaluations et des interprétations, mais qui n'a pas pour fin de dégager une décision comme le discours éloquent de la vie pratique ; il vise à faire partager l'intelligence des questionnements : il montre l'état d'une question sans chercher à la régler. Le propre du xvii<sup>e</sup> siècle aurait été d'avoir sollicité plus ouvertement le lecteur en mettant dans le champ de l'espace public ce qui lui était étranger. On peut d'ailleurs se demander si ce transfert de domaine persiste aujourd'hui, ou si la restauration de la vie démocratique et du débat politique n'a pas relayé à l'arrière-plan du divertissement de masse le débat du champ littéraire. Du moins est-il canalisé par les médias contemporains.

- 17 Dans la littérature moderne, la représentation épouse en quelque sorte la difficulté de s'orienter justement et implique son lecteur ou spectateur, elle renonce à énoncer les règles de la vie bonne, mais c'est néanmoins sous le spectre de son exigence qu'elle laisse se débattre ses personnages et conduit son récit. Elle fait de la morale une référence pour la conscience du lecteur qui s'exercera dans une vie encore plus confuse et égarée que celle dont le récit donne une image organisée (sauf dans certains textes du xx<sup>e</sup> siècle <sup>18</sup>). Le récit du temps passé dont se prévaut Perrault trace lui la voie droite de la vie bonne (ou du moins le fait-il presque croire), tandis que le texte littéraire moderne exerce la conscience du lecteur et prépare à la vie bonne dans cette mesure. L'écart entre le sens moral pour les enfants et celui pour les adultes, entre le pédagogique et le littéraire, est

source de conflits possibles et a donné lieu à des procès, devant des tribunaux littéraires ou judiciaires, du *Cid* à *Madame Bovary*.

- 18 Perrault ne se contente pas d'invoquer le premier modèle des contes antiques, il se réfère aussi au second modèle littéraire au moment où il justifie ses contes dans l'épître à Mademoiselle (signée par son fils Darmancour) : « Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent <sup>19</sup>. » Cette morale n'est plus définie par les bonnes inclinations qu'elle produit, elle se confond avec le sens du récit. Elle n'a pas l'évidence des leçons faites aux enfants, elle s'adresse aux « gens de bon goût » capables de « juger » de la valeur littéraire des contes, conformément à leurs habitudes d'appréciation des textes modernes ! L'attention que ceux-ci sollicitent, le conte de fées la mériterait donc aussi, demandant d'égales démarches herméneutiques face à ce que la réalité représentée comporte d'incertitudes, de conflits, de débats. « Les Fées » ménage de telles démarches interprétatives.
- 19 Pourtant, si le conte favorise des investissements analogues à ceux demandés par les œuvres littéraires les plus reconnues, il ne peut opérer par les mêmes voies. En effet, le propre du conte de fées est de s'affranchir, plus ou moins selon les auteurs, de la logique de la *mimesis*, puisque ses acteurs surnaturels ignorent les lois de la nature et les subvertissent capricieusement au fil du récit. À tous moments ils peuvent intervenir pour régler ou dérégler le cours des choses, si bien que les belles dorment cent ans, les loups parlent, les chats sont bottés, les clefs gardent les taches de sang, les pantoufles sont en verre, les citrouilles deviennent carrosses. Ce qui rend ce genre glissant et scabreux, comme Villiers le voit d'emblée <sup>20</sup>, qui en avertit les amateurs, vite dévoyés et réduits à l'état de marmots balbutiants perdus dans une rêverie sans raison.

- 20 La conformation du conte au principe de la bonne moralité est archaïque, cela fait d'ailleurs son charme, le lecteur moderne à qui s'adresse explicitement Perrault, et nous plus encore, trop habitués aux complexités de la représentation vraisemblable, ne saurions-nous en contenter. Les contes de Perrault ne sont pas proposés par des mères à des enfants (du moins pas avant longtemps) mais par un Académicien aux « gens de bon goût », c'est-à-dire à ceux qui apprécient par un jugement sensible la qualité des textes littéraires : autres mondes, autres œuvres, autre accueil. L'identification naïve aux héros avait d'ailleurs été ridiculisée par un roman percutant, *Don Quichotte* de Cervantès, dont Perrault fait une des plus belles prouesses des Modernes dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*. L'écoute naïve des enfants n'est pas la lecture d'adultes très cultivés. Au moment de présenter sa version de « Grisélidis », l'auteur remarque que n'est plus de mise aujourd'hui sa leçon de patience adressée à des épouses devant accepter les brutalités d'un époux tyrannique et fou.
- 21 En quoi consiste la formation du sens moral de ses contes d'écrivain, Perrault ne le dit pas et laisse le lecteur le découvrir — la critique depuis s'y est attelée. À la distance de ces deux cents ans d'interprétations — aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> puisque le XVIII<sup>e</sup> siècle est peu attentif à Perrault —, elle apparaît comme une hybridation des trois démarches évoquées par Perrault : l'une symbolique, proche du modèle allégorique, l'autre infantine et archaïque (didactique et pédagogique), la troisième fondée sur la vraisemblance <sup>21</sup>. « Le petit Chaperon rouge <sup>22</sup> » est d'abord, de façon presque programmatique, une histoire exposant à une enfant de village les dangers qui la menacent. Les interventions du conteur plaignent la victime, cette « pauvre enfant », condamnent le « méchant loup » et ne commentent que le « danger de s'arrêter à écouter un Loup » :

formulation amusante certes, puisqu'elle se réfère au monde improbable où les loups parlent, mais que la métaphore usuelle désignant le méchant comme un loup (ou parfois un renard) rend très claire. On parle de conte d'avertissement, sa leçon, en termes classiques, est la prudence, c'est une leçon de morale pratique. La « moralité » finale est singulière, dans l'ensemble des contes, parce qu'elle met en place sur un mode allégorique une seconde histoire où l'enfant devient une jeune fille et le loup un galant qui l'initie au plaisir de la chair. Pourquoi parler alors de dévoration ? Parce que la licence amoureuse, à peu près inoffensive pour les hommes, est dangereuse pour une femme : elle détruit son honneur et risque de ruiner sa réputation et ses chances sociales. Cette seconde histoire se prête à un usage identique à la première : elle enseigne la prudence, que les jeunes filles se méfient de leur attirance pour les garçons, surtout s'ils sont pleins de charme et de douceur, accessoirement que les parents les surveillent davantage ! Cette seconde leçon est aussi évidente et banale que la première : c'est ce que tout le monde sait déjà !

- 22 Elle ménage en même temps une lecture critique qui fait appel à la culture lettrée de l'adulte et demande une distance de jugement. Elle incite à repérer un second sens salace (qui prend même un tour burlesque avec l'élimination de la grand-mère) avec un scénario de bon tour et de viol par effraction trompeuse, mais en lui donnant finalement le visage terrifiant de la dévoration : le lecteur d'abord compromis dans la logique de la ruse sexuelle voit avec gêne les conséquences de sa complaisance. L'histoire acquiert aussi un sens plus complexe en prenant appui sur l'interférence dans l'histoire de l'homme et du loup, le second propre à l'histoire archaïque, le premier à l'histoire moderne. En associant le texte de la première histoire et les indications de la « moralité », Perrault attire

l'attention sur la situation des hommes et des femmes de son temps : comme la petite fille s'est amusée des jeux proposés par le loup, et qu'il prolonge jusque dans l'intimité dénudée du lit, la jeune fille a profité des nouvelles formes de sociabilité entre les sexes qui a transformé la *ruelle* de lieu d'agression en lieu de rencontre, et transformé la conversation entre les sexes en laissant sa direction à la femme. Le loup, dans la première histoire, se comporte en homme avec l'enfant, le jeune homme se conforme aux règles de la civilité évoluée, mais les deux héros, à la fin, retrouvent leur nature de loup, dans la dévoration ou dans la possession sexuelle (ce qu'on appelait alors la jouissance de la femme). Cette nature est une évidence dans la première histoire, dans la seconde elle est dominée, enfouie, oubliée : elle ressurgit, détruisant l'illusion que les femmes sont protégées des hommes et de leurs désirs naturels par la nouvelle sociabilité qu'on qualifiera de classique <sup>23</sup>.

- 23 La réflexion que le conte suscite repose sur le développement symbolique de ses composantes, essentiellement la double identité du héros, homme et loup, la distribution du sens propre et de la métaphore étant inversée entre la première histoire (où le loup est comme un homme) et la seconde (où l'homme est comme un loup). Perrault fait donc appel à une démarche allégorique, mais restreinte et très encadrée : elle repose sur la singularité du récit merveilleux (donc non vraisemblable) où le loup est comme un homme réellement (ce qui laisserait entendre que l'homme est aussi comme un loup réellement), et sur ce qui est associé en discours au loup, qui, dans l'usage commun, dans la tradition des fables, dans la réflexion philosophique et dans la pensée politique, pose la question des rapports entre nature et culture, animal et homme, appétit et civilité, hédonisme et morale, masculin et féminin, barbarie et civilisation, etc. Dans ce conte, Perrault laisse la question ouverte : le

haut degré de civilité atteint par la France du xvii<sup>e</sup> siècle pourrait n'être qu'un leurre dangereux puisque la galanterie et la parole adoucie, loin de réfréner les appétits, seraient détournées pour les satisfaire au mieux. Cela sera la leçon des *Liaisons dangereuses*. Le conte gagne ainsi une portée générale qui intéresse au plus haut point le recueil et la volonté moralisante du conte : le discours le plus conforme à la morale faciliterait l'imposture, la ruinerait définitivement, puisque l'adopter serait y contrevenir ! Le danger serait encore plus radical que celui de *Tartuffe* ! Le conte éveille ainsi une réflexion morale qui apprend à se défaire du confort de la bonne conscience moderne, fière de sa civilité et de sa douceur avec les femmes, et qui débouche seulement sur la mise à nu des apories dont est fait le monde humain, dans un effort sans cesse recommencé de civilisation. Cette moralité est incontestablement adulte et demande une attention herméneutique telle que le récit vraisemblable la sollicite, mais ici tirant profit de la spécificité d'une histoire merveilleuse croisant les deux logiques du monde animal et du monde humain, de la civilité et de l'appétit (on parlerait sans doute aujourd'hui d'instinct ou de pulsion : la lecture de Bettelheim se place à ce niveau supérieur d'interprétation en tirant l'allégorie dans le sens moderne).

- 24 Perrault affiche en tête de son œuvre, dans le discours poétique des préfaces, dans le frontispice, dans les vignettes, une révérence au conte ou histoire du temps passé qui est une provocation : littéraire d'abord, car cette veine est à l'opposé de toutes bonnes lettres, sociale, car ce monde est aux antipodes de celui des lecteurs, et morale, puisque les leçons ainsi transmises à des enfants sans raison ne conviennent pas à un public moderne et cultivé. Cette démarche entre dans le projet littéraire de Perrault ; elle revient à mettre au premier plan la question de l'utilité morale des textes littéraires, et

plus particulièrement du récit de fiction, même si les raisonnements de Perrault pourraient s'appliquer à toute espèce de récit non pratique et donc non rhétorique — ne visant pas une décision. Les différents tours de son argumentation assez retorse confrontent plusieurs manières d'entendre l'utilité morale, qui concernent aussi bien l'idée d'utilité que celle de morale. Le modèle archaïque est maximaliste : la morale se présente comme une règle dont l'enfant va faire le meilleur usage à l'âge adulte. C'est par ailleurs ainsi que les autorités catholiques entendent restreindre l'ambition de la littérature — ce serait sa seule bonne fin. Perrault lui oppose les modes allégoriques d'écriture et d'interprétation : ils se détachent trop de leur support pour lui substituer des histoires de rechange, d'importation et prêtes à porter. Le processus symbolique qu'il met en œuvre entre dans un autre mode de lecture, très traditionnel lui aussi puisqu'il se confond avec la fondation occidentale de la littérature, dans la lecture que font les deux grands philosophes Platon et Aristote des premiers textes poétiques (Homère, les tragiques, Hésiode). C'est en quelque sorte dans les limites de la *mimesis* que l'on peut élargir les propriétés des personnages et des événements à des classes de plus en plus vastes, ce qui revient à considérer les lois générales qui sont impliquées dans la formation de l'histoire et dans sa perception : plus le lecteur est intéressé et touché, plus il confirme la pertinence des principes du récit, plus il est prêt à les percevoir. L'histoire archaïque permet à Perrault de dessiner l'horizon final du texte littéraire : sa matière est celle de la vie morale, l'histoire et les comportements impliquent des évaluations et donc la reconnaissance de valeurs qui sont source de jugement et de motivation, elle crée des références qui entrent dans les conduites. L'orientation prise par le modèle mimétique aux <sup>xvi</sup>e et <sup>xvii</sup>e siècles tend à montrer l'impossibilité de définir un sens moral

qui s'impose à tous dans sa vérité. Cette difficulté est reconnue et théorisée, et considérée même comme le principe de la vie commune, d'un côté par la pensée rhétorique, et de l'autre par la théologie catholique qui laisse l'application des règles au libre arbitre de la casuistique. Le sens moral ne se forme qu'au terme de délibérations qui sont déjà celles des personnages et qui procèdent nécessairement de nœuds moraux, de paradoxes, de contradictions. Dans ce climat de doute et de questionnement, la représentation pourrait tourner au pire : les lecteurs de *Madame Bovary* pourraient choisir le cynisme et l'adultère débridé, sinon la dépensée frénétique (beaucoup le font aujourd'hui !).

- 25 L'inflexion que le XVII<sup>e</sup> siècle donne à la représentation vraisemblable (dans les essais, fictions, témoignages) tend à se donner pour objet d'en mettre en doute les règles et les frontières : elle restitue à la vie commune sa qualité proprement rhétorique, c'est-à-dire ouverte à interprétations contradictoires, à débats, à ce que Bakhtine appellera le dialogisme dans une continuité de pensée parfaite. L'interprétation est donc entrée dans le débat de la représentation problématique. Perrault tire de la nature du récit merveilleux qu'il pratique à la fois la définition de son horizon moral, l'implication sensible du lecteur et une liberté de composition philosophique. L'implication sensible est au fondement du récit archaïque : les enfants ne répondraient que par l'émotion suscitée par l'identification. Le lien du lecteur avec de tels récits le ramène lui aussi à des situations primitives de terreur et d'émerveillement : d'un côté l'abandon dans la nuit au cœur de la forêt, avec les pluies, les hurlements, la boue, et bientôt la menace d'une dévoration par l'ogre qui répète et accentue la violence des parents nourriciers devenus assassins, de l'autre la transformation de la citrouille et du rat qui permettent de partir la plus belle pour aller danser et séduire

un prince. Le conte primitif s'adresse au cœur, et cette malléabilité des enfants peut être exploitée par les instituteurs immoraux comme le dépeint admirablement Dickens dans *Oliver Twist*. Le conte adulte ménage une réflexion intellectuelle mais qui comprend en quelque sorte l'émotion. Aristote lui-même voit la tragédie susciter terreur et pitié, et ainsi régler le désordre des passions par une obscure *catharsis*. Stendhal se sert du contre-modèle du conte plaisant ou de la démonstration pédante d'une maîtrise formelle pour définir le domaine des récits préférés des Italiens comme leur mode d'expression et d'effet sur l'auditeur : « La rêverie n'y est pas rare, et l'on sait que la rêverie ne répond pas même à la meilleure plaisanterie ou au conte le plus piquant. » « Si l'on voyait les cœurs, l'on trouverait ici le plus souvent le bonheur que le plaisir, l'on verrait que l'Italien vit par son âme beaucoup plus que par son esprit. » 24

- 26 Comme la culture du doute, cet investissement affectif peut conduire aux pires égarements, c'est pourquoi Perrault met l'accent sur le détachement cervantinien que permet le caractère artificiel, fantaisiste, humoristique d'un conte ouvert à tous les arbitraires. Cette liberté assure un mode de déchiffrement plus philosophique de l'histoire qui repose sur les propriétés contradictoires des personnages, ainsi de l'homme-loup et de la fillette-jeune femme du « Petit Chaperon rouge ». Les rapports entre culture et nature, instinct et civilité, homme et femme sont alors pensables à partir d'une construction originale qui met en présence, comme dans un collage savant, des éléments de représentation qui sont incompatibles entre eux. Cette réunion paradoxale est assurée par le merveilleux, mais aussi par le langage et en particulier par la métaphore qui rend la barbe bleue et fait de l'union amoureuse une

dévoration. Elle est la condition et le matériau de la pensée du conte : sa loi chimique.

---

## NOTES

1. Pourtant les éditions des contes qui s'adressent aux enfants le plus souvent les suppriment, et Grimm qui insiste de plus en plus au fil des éditions sur la finalité éducative des *Kinderundhausmärchen* abandonne cette pratique même quand il reprend des histoires venues de Perrault. Ainsi en va-t-il par exemple pour sa version de « Cendrillon ».
2. Par commodité, on utilisera le terme de « seuil » proposé par Gérard Genette pour les désigner.
3. Ch. Perrault, *Contes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 50.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 52.
6. Voir A. Principato, *Eros, logos, dialogos. Huit études sur l'énonciation romanesque de Charles Sorel à Germaine de Staël*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Éditions Peeters, 2007, p. 9-20.
7. C'est la voie empruntée par le conte de fées libertin au XVIII<sup>e</sup> siècle, sa portée est fort limitée : qui doute que le plaisir des sens soit un plaisir ? Là s'arrête sa morale.
8. Il figure aux pages 165-167 de l'édition citée.
9. La complexité du conte vient de ce que la bonne sœur ne sait pas que c'est son intérêt d'être charitable, alors que la mauvaise sœur sait de son côté que c'est son intérêt et pourtant n'en tient pas compte : il entre de l'irrationalité dans son attitude.
10. Cette réfutation peut s'autoriser d'une liberté moderne mais aussi entrer dans une déconstruction totale. La critique de la misogynie chez Perrault repose elle aussi sur une lecture partielle du texte.
11. Son mariage en même temps est une erreur, sinon une faute.
12. *Ibid.*, p. 51.
13. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, P. Brunel (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 228-229.
14. Ce que décrit Cicéron dans *De Officiis*.
15. Voir l'ouvrage de V. Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 2006.
16. Ch. Perrault, ouvr. cité, p. 52.

17. H. Merlin Kajman, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
18. Si certains poussent le sentiment de confusion à l'extrême, d'autres maintiennent la perspective d'une recherche de la vie bonne, comme Malraux, Sarraute, Pinget ou Pirandello ! Les premiers ont trouvé des formes littéraires à un scepticisme ancien. Voir l'ouvrage récent de M. Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
19. Ch. Perrault, ouvr. cité, p. 127.
20. P. de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, Paris, J. Collombat, 1699. La préface que Prévost rédige en 1735 aux *Contes de M<sup>me</sup> de Lintot* donne à cet infantilisme une dimension auto-érotique.
21. A. Galland pense que les *Mille et Une Nuits* offrent une peinture exacte des mœurs des Orientaux : il faut pour cela qu'elle soient vraisemblables.
22. Le conte figure aux pages 143-145 de l'édition citée.
23. Voir Cl. Habib, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006.
24. Stendhal, ouvr. cité, p. 229.
- 

## RÉSUMÉS

Perrault affiche le sens moral que l'on peut tirer de ses « histoires du temps passé ». Le sens du conte est-il semblable ou différent de ce sens moral ? Le conte se distingue-t-il des autres genres narratifs par ce sens moral ? Lisons-nous aujourd'hui les contes de Perrault en dépit de leur souci moral ? La littérature peut-elle dire en quoi consiste la vie bonne ? Ou doit-elle s'en éloigner ?

Les contes de Perrault et les déclarations de l'auteur peuvent servir de guide pour répondre à ces questions.

Perrault exhibits the moral implication of his fairy tales. Is the meaning of the tale the same as its "moralité"? Is the fairy tale unique by this moral care, and different from all other fictions? Can we enjoy Perrault's stories only if we neglect his moral attention? Can literature indeed tell us what is a good life, or not?

Perrault's fairy tales can guide us in the quest to answer these questions.

# AUTEUR

JEAN-PAUL SERMAIN

Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

# Reconfigurer les contes pour moraliser autrement

Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre

*Reconfiguring Existing Tales in order to Moralize Differently. Sleeping Beauty's Spindle, Finette's Glass Distaff and Cinderella's Glass Slipper*

Ute Heidmann

---

- 1 Cette étude s'inscrit dans le prolongement de mes travaux antérieurs, qui se sont attachés à mettre en évidence un processus selon moi constitutif pour le corpus des contes français, et plus généralement pour l'évolution des contes et nouvelles européens et transeuropéens. Ce processus consiste à *configurer* de nouveaux contes en *reconfigurant* des textes et récits déjà existants. Les analyses comparatives déjà menées dans cette optique montrent que les auteurs des contes français du xvii<sup>e</sup> siècle (dont La Fontaine, Perrault, Lhéritier, Aulnoy, La Force et Murat) se réfèrent intertextuellement à des récits et ouvrages issus des cultures latine (Virgile, Ovide, Apulée) et italienne (Boccace, Straparola, Basile) tout en se répondant les uns aux autres. Cette reconfiguration des récits latins et italiens sur le plan textuel et intertextuel va de pair avec ce que l'on peut concevoir comme leur reconfiguration sur le plan énonciatif et générique. Ainsi, en se référant intertextuellement au célèbre « conte ancien » de Psyché enchâssé dans les *Métamorphoses* (*L'Âne d'or*), Perrault reconfigure la scénographie et la forme

générique de la *fabella* divertissante et selon lui « sans morale » dans laquelle Apulée l'avait inscrite, pour en faire des *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*. Ce processus complexe de reconfiguration s'élabore sur le mode dialogique et peut se lire comme une *réponse* aux propositions de sens émanant de textes et récits connus. Le concept de « réponse intertextuelle » permet de considérer les contes comme engagés dans des relations dialogiques créatrices d'effets de sens nouveaux et souvent très différents <sup>1</sup>.

- 2 La présente étude montrera que la formulation de morales et de moralités, considérée comme un trait caractéristique du genre, est étroitement liée à ce processus dialogique de reconfiguration textuelle, intertextuelle, générique et scénographique de récits et recueils déjà existants. Reformuler leurs morales et moralités semble être une des finalités importantes de ce processus dialogique. Dans ce dialogue, les auteurs français définissent les paradigmes poétiques, herméneutiques et moraux qui donnent lieu à des façons significativement différentes de raconter et de « moraliser ». Perrault utilise ce terme dans la première *Moralité* de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre de 1697 » : « Car ainsi sur ce Conte on va moralisant. » En ajoutant aussitôt une « Autre Moralité », il rend attentif au fait qu'il existe des façons plurielles de moraliser et que c'est aux lecteurs d'en évaluer la pertinence, en mettant en relation l'histoire racontée et les leçons morales qu'en tire le narrateur-moralisateur.

**La « Morale cachée » et « très-sensée » des contes de Perrault, à décrypter par *Mademoiselle***

- 3 Charles Perrault, spécialiste de la comparaison des genres anciens et modernes, développe sa propre façon de moraliser à partir de l'analyse critique de la morale attribuée au plus célèbre des contes anciens, la *fabella* de Psyché d'Apulée :

À l'égard de la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-mesme très agréable & tres ingénieuse, je la compareray avec celle de Peau-d'Asne quand je la sçaurai, mais jusques icy je n'ay pû la deviner. Je sçay bien que Psyché signifie l'Ame ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Ame, encore moins ce qu'on ajoûte, que Psyché devoit estre heureuse, tant qu'elle ne connoistraist point celui dont elle estoit aimée, qui estoit l'Amour, mais qu'elle seroit tres malheureuse dès le moment qu'elle viendroit à le connoistre : voilà pour moy une enigme impénétrable <sup>2</sup>.

- 4 Cette analyse met en cause la tradition séculaire de l'interprétation allégorisante qui avait investi le récit d'Apulée de significations dont Perrault déplore le caractère incompréhensible et le manque de pertinence <sup>3</sup>. À partir de ce constat, l'académicien s'engage dans un projet poétique audacieux, qui consiste à reconfigurer « la Fable de Psyché, Fable en elle-mesme très agréable & tres ingénieuse », pour en faire des contes modernes investis d'une morale d'un tout autre genre. Un an après la publication de *Griselidis. Nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*, l'académicien dédie à la princesse Élisabeth-Charlotte d'Orléans, alors âgée de 19 ans, un manuscrit d'apparat contenant « La Belle au bois dormant », « Le Petit Chaperon rouge », « La Barbe bleue », « Le Maistre Chat ou le Chat botté » et « Les Fées ». L'épître adressée À *Mademoiselle*, titre de la fille de *Monsieur*, duc d'Orléans, frère de Louis XIV, et de *Madame*, Élisabeth Charlotte de Bavière, la Princesse Palatine, donne une instruction de lecture très précise à la princesse de la plus haute noblesse de France :

Cependant, MADEMOISELLE, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces Récits, & les lumières de vostre esprit, si on examine bien ces Contes, on verra que je ne suis pas aussi blamable que je le parois d'abord. Ils renferment tous une

Morale très-sensée, & qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent ; [...] 4 .

- 5 C'est le fait de lire avec un certain « degré de pénétration », stipule l'épître, qui permettra à la nièce de Louis XIV de découvrir que les récits du recueil ne sont pas de simples « contes de vieille », comme le titre *Contes de ma Mère L'Oye* et l'image en première page montrant une servante munie d'une quenouille en train de conter semblent l'insinuer. Ce ne sont pas des « fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent & amusent les enfants 5 », mais des récits bien plus complexes, contenant une « Morale très-sensée », c'est-à-dire un enseignement pertinent et utile, qui ne se révèle toutefois qu'à celles et ceux qui sont capables de les lire 6 avec un certain « degré de pénétration ».
- 6 Dans cette optique, le choix de la nièce de Louis XIV comme lectrice emblématique du recueil s'avère être stratégique. Perrault prend soin de rappeler le statut et le rôle politique de la princesse par une vignette qui surplombe l'épître dédicatoire 7. La vignette montre un miroir ovale, tenu par deux *Amours*, sur lequel est gravé un lys, symbole de la dynastie des Bourbons qui souligne l'appartenance d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans à la famille royale régnante. La banderole au-dessus du miroir porte une inscription qui résume en quatre mots le destin réservé à la princesse de sang royal : PULCHRA ET NATA CORONAE, traduite sur le socle par *Je suis belle et suis née / Pour estre couronnée*. Cette devise définit avec précision le rôle assigné à la nièce de Louis XIV : être belle et servir de monnaie d'échange pour maintenir le pouvoir de la dynastie des Bourbons. En effet, personne à la cour n'ignorait que la princesse de sang royal était depuis son plus jeune âge l'objet de négociations visant à la marier au parti qui conviendrait le mieux aux intérêts politiques du monarque au pouvoir absolu et aux intérêts financiers de son frère ruiné par le coûteux entretien de ses mignons 8 .

- 7 Cette devise prend un sens particulier dès qu'on la met en relation avec le premier conte du recueil. « Belle » comme la protagoniste de « La Belle au bois dormant » et comme elle « née pour estre couronnée », Élisabeth-Charlotte d'Orléans est présentée d'emblée comme personnellement concernée par le premier conte du recueil. La fin de l'épître explicite la fonction stratégique du choix de la princesse comme dédicataire et lectrice emblématique du recueil : c'est grâce à elle et à son ancrage dans le temps réel de l'Histoire qu'il deviendra possible de rendre « vraisemblable ce que la Fable a d'incroyable », c'est-à-dire de montrer que les choses incroyables qu'elle raconte « peuvent être arrivées <sup>9</sup> » dans le monde de sa dédicataire, à la cour de Louis XIV. La fin de l'épître À *Mademoiselle* insiste sur le rapport significatif entre la princesse historique et la princesse du premier conte en anticipant sur un élément important de son intrigue :

Et jamais Fée au temps jadis  
Fit-elle à jeune Créature,  
Plus de dons, et de dons exquis,  
Que vous en a fait la Nature.

- 8 Si la princesse du conte reçoit ses talents des Fées au moment de son baptême, la princesse réelle a reçu les siens – stipule l'épître – par « la Nature ». Le type de lecture demandée à la première princesse de France requiert l'esprit critique et le discernement : elle disposerait des « dons exquis » de la Nature qui manquent de façon évidente à la princesse docile et ingénue du premier conte. Dotée par les Fées d'un « esprit comme un ange », d'une « grâce admirable », du talent de danser, de chanter et de « jouer de toutes sortes d'instrumens dans la dernière perfection <sup>10</sup> », la princesse du conte excelle dans l'art de plaire dans la société de cour. La princesse réelle, en lectrice perspicace, pourra constater que la princesse fictive est incapable de lire les signes des périls qui la guettent : elle

ignore qu'il est dangereux pour elle de toucher à un fuseau, elle ignore également que sa belle mère, à laquelle son époux la « confie » au moment de partir à la guerre, est « de race ogresse <sup>11</sup> ».

- 9 Cette incapacité de lire les signes <sup>12</sup> caractérise non seulement la belle princesse du premier conte, mais aussi, dans le deuxième, le Petit Chaperon rouge, d'origine plus modeste, mais tenue dans la même ignorance des dangers du monde. Il en va de même pour la jeune femme de noblesse appauvrie, qui épouse le riche roturier à l'inquiétante barbe bleue sans enquêter sur les disparitions mystérieuses de ses précédentes femmes. La tâche d'identifier les dangers qui guettent les jeunes femmes (qu'elles soient princesses, filles de village ou filles de noblesse appauvrie) dans une société hypocrite, qui les maintient dans l'ignorance, semble être déléguée aux lecteurs et aux lectrices que la dédicataire du recueil représente de façon emblématique. C'est une lecture fine des *textes* qui permettra d'en saisir le sens crypté et de le révéler. Ce décryptage commence par le repérage d'indices qui renvoient à d'autres textes, et plus précisément à d'autres contes et histoires. Le recueil, à commencer par son paratexte, comporte un grand nombre de tels indices intertextuels.
- 10 Ainsi, la devise formulée en latin *PULCHRA ET NATA CORONAE* convoque d'emblée une autre Belle très célèbre : Psyché surnommée *pulchra*, protagoniste de la *fabella* d'Apulée. L'héroïne, dont l'histoire raconte le destin d'une jeune princesse qui est, elle aussi, « belle et née pour estre couronnée », est omniprésente dans les arts depuis la Renaissance et dans l'iconographie des châteaux des rois de France. Comme je l'ai montré ailleurs, Perrault configure les trois premiers contes de son recueil en reconfigurant trois moments successifs de l'épreuve la plus difficile, celle de la descente aux Enfers que Vénus

inflige à Psyché pour se débarrasser de la trop belle mortelle aimée par son fils Cupidon <sup>13</sup>. L'histoire de la protagoniste du conte moderne, qui hérite du même surnom que Psyché, se construit à partir d'un geste que Psyché ne doit *pas* faire : elle ne doit pas répondre à la demande des tisserandes infernales de leur donner « un petit coup de main », car leur piège consiste à lui faire toucher le métier pour pouvoir couper le fil de sa vie. La malédiction qui frappe la princesse pendant son baptême est une menace de lui faire perdre la vie si elle touche, dans un geste analogue, le fuseau d'une vieille en train de filer sa quenouille.

- 11 La Belle du conte de Perrault fait exactement ce que Psyché avait réussi à *ne pas* faire parce qu'elle avait été informée des dangers par une tour bienveillante, qui s'anime quand elle décide de se jeter dans le vide par désespoir. La Belle du conte moderne touche aux outils de la fileuse pour une raison que le lecteur doit identifier par le biais d'une lecture précise. Il constatera en relisant que la raison est toute simple : personne ne l'avait avertie. Elle ne sait pas qu'il est dangereux de toucher à un fuseau, parce qu'elle n'a reçu aucun conseil de la part de ses parents royaux dont l'oubli de l'invitation de la vieille fée est pourtant la cause de la malédiction qui pèse sur elle. Le narrateur décrit le geste fatal en ces termes :

Que faites-vous là, ma bonne femme, dit la Princesse : je file, ma belle enfant, luy répondit la vieille qui ne la connoissait pas. Ha ! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous ? donnez-moy que je voye si j'en ferois bien autant. Elle n'eust pas plutost pris le fuseau, que comme elle estoit fort vive, un peu estourdie, & que d'ailleurs l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi, elle s'en perça la main, & tomba évanouie <sup>14</sup>.

- 12 Le geste impulsif de la Belle, tel qu'il est représenté dans cette scène, rappelle un autre geste très célèbre de Psyché, souvent représenté dans l'abondante iconographie de la *fabella*. Au moment de le voir à la lumière de la lampe à huile, elle se pique à la flèche de Cupidon « assez profondément pour que perlent à la surface de la peau de

minuscules gouttelettes de sang vermeil, et c'est ainsi que Psyché, d'elle-même et sans y penser, se rendit amoureuse de l'Amour <sup>15</sup> ». La symbolique érotique de ce geste devient évidente lorsque le lecteur apprend que Psyché est enceinte de l'enfant conçu avec Cupidon et nommé Volupté. Perrault amalgame ingénieusement la piqûre au fuseau avec une autre scène célèbre de l'intertexte latin. Malgré la mise en garde par la tour, Psyché, assaillie par une curiosité invincible, ouvre la boîte de Vénus qu'elle croit remplie d'un baume de beauté divine, mais que Proserpine avait remplie, sur ordre de la perfide déesse, d'un « sommeil de Styx » qui transforme aussitôt la belle mortelle en « cadavre endormi <sup>16</sup> ». C'est suite à la piqûre au fuseau, qui ne semble rien avoir d'érotique, que la Belle du conte moderne est, à son tour, transformée pour un siècle « en cadavre endormi ».

- 13 Le narrateur fait toutefois état d'une étrange réaction qui permet au lecteur perspicace d'établir la relation avec la piqûre provoquée par la flèche de Cupidon dans l'intertexte latin. Après cent ans de sommeil, la Belle se réveille amoureuse du prince inconnu qui se tient dans la ruelle devant son lit, mais qu'elle n'a jamais vu auparavant. Le « regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne sembloit permettre », elle lui adresse des paroles très obligeantes : « Est-ce vous, mon Prince, [...] vous vous estes bien fait attendre <sup>17</sup>. » Ces paroles incongrues mais flatteuses déclenchent aussitôt la rhétorique amoureuse du prince inconnu qui « l'assura qu'il l'aimoit plus que luy mesme <sup>18</sup> ». S'ensuit le prompt mariage le soir même entre la princesse ingénue et le prince inconnu dont elle ignore qu'il n'est pas seulement fils d'un roi mais aussi d'une ogresse qui attentera à sa vie et à celle de ses enfants. Dans sa réécriture du conte pour le *Mercurie galant* en 1696, Perrault donne une explication plus circonstanciée de l'emportement amoureux de

la jeune femme pour un étranger : « Oui, mon cher prince, lui répondit la princesse, je sens bien à votre vue que nous sommes faits l'un pour l'autre. C'est vous que je voyais, que j'entretenais, que j'aimais pendant mon sommeil. La fée m'avait rempli l'imagination de votre image <sup>19</sup>. » Selon ce « témoignage » de la princesse, la fée lui aurait donc inculqué l'idée que l'inconnu qui se présenterait à son réveil serait l'homme de sa vie et qu'elle devait se donner à lui sans se préoccuper de savoir qui il était, d'où il venait et qui étaient ses parents.

14 Pour configurer la suite de l'histoire de la Belle ingénuë et sa confrontation avec sa belle-mère ogresse, Perrault recourt à deux *cunti* de Giambattista Basile, qui avaient déjà reconfiguré le célèbre conte de Psyché sur le mode comique et grotesque. Dans *Lo turzo d'oro* (*Le tronc d'or*) et *Sole, Luna e Talia*, Basile avait respectivement remplacé la méchante Vénus par une ogresse vorace et par une épouse jalouse se comportant en Médée enragée. Perrault attribue les traits de ces deux figures à la mère ogresse du prince. Le rapprochement du conte français avec les intertextes latin et italiens permet aux lecteurs perspicaces de comprendre l'égoïsme et l'hypocrisie du prince en apparence si charmant, qui livre sa femme et ses deux enfants aux appétits meurtriers de sa mère au lieu de les en protéger, comme le font les prétendants de ses sœurs intertextuelles latines et napolitaines Psyché, Parmentella et Talia <sup>20</sup>.

15 Par le biais d'une telle lecture différentielle, la princesse, lectrice emblématique, peut comprendre qu'il est dangereux d'épouser un prince inconnu et qu'il vaut mieux se méfier même des plus proches, parents royaux et prétendants hypocrites, qui se préoccupent avant tout de leurs propres intérêts. Elle peut aussi être amenée à mettre en question la pratique des familles royales de « vendre » leurs

enfants dès leur naissance en fonction de leurs intérêts politiques et financiers. La teneur subversive d'une telle mise en question de la politique maritale sur laquelle se fondait le pouvoir des Bourbons et de toute la société de cour permet de comprendre la nécessité de crypter cette « Morale-très sensée » et de la faire décrypter par les lecteurs capables de lire avec un « certain degré de pénétration <sup>21</sup> ».

- 16 S'il est vrai que la morale à tirer de l'histoire de la Belle relève d'une forte critique socio-politique et qu'elle doit être cryptée pour échapper aux yeux des censeurs, on comprend la raison pour laquelle la *Moralité* rimée de la fin renonce à l'explicitier, mais présente deux arguments destinés à libérer le moralisateur de cette tâche : « Mais l'attendre cent ans, & toujours en dormant, / On ne trouve plus de femelle, / Qui dormist si tranquillement » et « Mais le sexe avec tant d'ardeur, / Aspire à la foy conjugale, / Que je n'ay pas la force ny le cœur, / De lui prescher cette Morale » <sup>22</sup> .

## Explicitier les dangers émanant des « conteurs de fleurettes » (Marie-Jeanne Lhéritier)

- 17 À la différence de son oncle Charles Perrault, Marie-Jeanne Lhéritier renonce à dédier ses *Œuvres meslées* parues en 1696 à un destinataire appartenant à la famille royale. Exempt de l'épître d'usage, le volume s'ouvre sur l'« Extrait du privilège du Roy » datant du 19 juin 1695 et l'achève de l'imprimer du 8 octobre 1695. Écrits la même année que les contes pseudo-naïfs du manuscrit d'apparat dont Lhéritier connaît très bien autant les textes que les images <sup>23</sup> , les quatre récits constituant la première partie des *Œuvres meslées* sont explicitement désignés comme *nouvelles*. Tout en renonçant à une

épître dédicatoire, L'héritier crée, à l'intérieur de ses nouvelles, une scène de parole narrative, sur laquelle l'instance narrative, figure de l'auteure, raconte une histoire à un personnage choisi de sexe féminin, explicitement nommé dans le titre. La narrataire installée sur la scène de parole de sa quatrième nouvelle, intitulée *L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette. Nouvelle*, n'est autre que « MADAME LA COMTESSE DE MURAT » qui rédigeait alors une retentissante *Défense des Dames, ou Les Mémoires de Madame la comtesse de M\*\*\** qui paraîtra en 1697. En 1698 elle publiera un recueil contenant des *Contes de fées*, qui répondent à la fois aux *Contes des fées* de Marie-Catherine d'Aulnoy et aux nouvelles de Marie-Jeanne L'héritier. Murat est entièrement acquise à la cause des « femmes sçavantes » défendue par la narratrice de la nouvelle qui la sollicite comme partenaire de dialogue dans ce que l'on peut appeler une *nouvelle-conversation*, afin de débattre sur le sens et la morale à tirer de l'histoire de Finette, l'adroite princesse.

- 18 L'héritier n'attend pas la fin de son *Historiette* pour « moraliser » sur le(s) sens à lui donner. Annonçant un récit « sans façon & comme on parle : je ne cherche que quelque moralité <sup>24</sup> », elle révèle sans détour que son « *Historiette* » « roule sur deux Proverbes ». Au lieu de demander à ses lectrices un décryptage nécessitant une lecture avec un « certain degré de pénétration », comme l'a fait Perrault, L'héritier en fournit le sens d'emblée : « *Oisiveté est mère de tous vices* » et « *Défiance est mère de seureté* » <sup>25</sup>. Sans attendre, la narratrice s'adresse directement aux « *Beautez* » qu'il s'agit de mettre en garde contre les dangers qui guettent les jeunes femmes dans la société de cour hypocrite :

Non, l'Amour ne triomphe gueres  
Que des cœurs qui n'ont point d'affaires.  
Vous, qui craignez qu'un adroit vainqueur  
Vôtre raison ne devienne la dupe,  
Beautez, si vous voulez conserver votre cœur,

Il faut que vôtre esprit s'occupe.  
 Mais, si malgré vos soins, vôtre sort est d'aimer,  
 Gardez du moins de vous laisser charmer  
 Sans connaître  
 Celuy que vôtre cœur veut se donner pour maître.  
 Craignez les Blondins doucereux  
 Qui fatiguent les Ruelles,  
 Et ne sachant que dire aux Belles  
 Soupirent sans être amoureux,  
 Défiez-vous des Conteurs de fleurettes,  
 Connoissez-bien le fond de leurs esprits ;  
 Auprès de toutes les Iris  
 Ils debitent mille sornettes,  
 Defiez-vous enfin de ces brusques Amans  
 Qui se disent en feu dès les premiers momens,  
 Et jurent une vive flâme ;  
 Moquez-vous de ces vains sermens :  
 Pour bien assujétir une ame  
 Il faut qu'il en coûte du temps.  
 Gardez qu'un peu de complaisance  
 Ne desarme trop tôt vôtre austere fierté ;  
 De votre juste défiance  
 Dépend votre repos & votre sûreté <sup>26</sup> .

- 19 Cette apostrophe désigne le danger encouru par les « Beutez » en premier lieu comme un danger d'ordre discursif. Les ruelles, cet espace à côté des lits dans lesquels les dames recevaient leurs visiteurs, sont pointées comme un lieu d'exercice privilégié et particulièrement dangereux des « Blondins doucereux », qui « soupirent sans être amoureux » et qui « se disent en feu dès les premiers momens ». L'apostrophe décrit de façon précise la situation dans laquelle se trouvent la Belle au bois dormant et le Petit Chaperon rouge sur les vignettes qui surplombent les récits du manuscrit d'apparat de Perrault. La première montre la Belle allongée dans son lit royal, tendant sa main au prince inconnu qui se tient dans la ruelle au réveil de son sommeil séculaire <sup>27</sup>. La deuxième montre une jeune femme séduisante dont la coiffure est ornée d'une bande de tissu rouge, dans un lit plus modeste, en train de caresser délicatement et sans aucun signe d'effroi le museau d'un

prétendant figuré en loup doucereux déjà monté à moitié sur son lit. Si Perrault avait omis d'explicitement dans son texte la teneur érotique des deux scènes représentées sur les vignettes, Lhéritier le fait d'emblée dans son apostrophe, comme s'il s'agissait de lui faire comprendre qu'il n'avait pas été assez explicite et qu'elle préconisait une autre façon de moraliser sur les contes.

- 20 Pour configurer sa nouvelle, Lhéritier met en scène une protagoniste féminine bien plus « adroite » que celles qui sont représentées dans les contes pseudo-naïfs de Perrault. Elle répond à ses trois premiers contes en présentant une héroïne à la fois plus adroite et plus perspicace que la Belle au bois dormant et le « pauvre petit chaperon rouge », et plus prévoyante que l'épouse terrorisée de Barbe bleue.
- 21 Cadette de trois sœurs, Finette est, comme son nom l'indique, plus perspicace et intelligente que ses aînées. Son nom est formé sur le modèle de « Sapia Liccarda », fille cadette d'un riche marchand et protagoniste du quatrième *cunto* de la troisième journée du recueil de Basile que Lhéritier transforme, pour le besoin de sa réponse à Perrault, en princesse. Si Liccarda est surnommée *Sapia* (la sage), à cause de son *'nciegno*, son ingéniosité <sup>28</sup>, Finette ne garde que le surnom que la narratrice prend soin d'expliquer en ces termes : « La princesse donna en plusieurs occasions des marques de sa pénétration & de sa finesse d'esprit ; elle en donna tant que le peuple luy donna le surnom de Finette <sup>29</sup>. » L'adroite princesse sait lire avec « pénétration » non seulement les dépêches et traités qui tentent de piéger le roi son père qu'elle conseille et sauve à plusieurs reprises du désastre politique, mais elle sait aussi analyser avec autant de « pénétration » les discours d'un « conteur de fleurettes » nommé, selon la stratégie onomastique de transparence des caractères des personnages propre à l'auteure, Riche-cautele, c'est-à-dire « riche en ruses ».

22 Pour décrire le danger inhérent à la séduction par de tels perfides « conteurs de fleurettes », L'héritier invente un objet bien particulier par lequel elle remplace les bagues munies de pierres qui se tachent dans le *cunto* de Basile « si celle qui les portait au doigt faisait des choses tristement honteuses <sup>30</sup> ». Elle « fabrique » cet objet ingénieusement à partir de la malédiction qui frappe la Belle du conte de Perrault annonçant que « la Princesse se perceroit la main d'un fuseau & qu'elle en mourroit », un geste dont nous avons vu qu'il renvoie à la fameuse scène décrite par Apulée dans laquelle Psyché se pique par mégarde à la flèche de Cupidon. L'héritier remplace ce fuseau par une quenouille hautement symbolique dont la narratrice décrit les propriétés très explicitement en s'adressant à sa narrataire :

Vous, qui êtes si savante dans toutes sortes d'antiquitez, je ne doute pas, Comtesse charmante, que vous n'ayez cent fois entendu parler du merveilleux pouvoir des Fées. Le Roy dont je vous parle étant amy intime d'une de ces habiles femmes, alla trouver cette amie : Il luy représenta l'inquietude où il étoit touchant ses filles. Ce n'est pas, luy dit le Prince, que les deux aînées, dont je m'inquiète, ayent jamais fait la moindre chose contre leur devoir : mais elles ont si peu d'esprit, elles sont si imprudentes & vivent dans une si grande désoccupation, que je crains que pendant mon absence elles n'aillent s'embarasser dans quelque folle intrigue pour trouver de quoy s'amuser. Pour Finette, je suis seur de sa vertu : cependant je la traiteray comme les autres, pour faire tout égal ; c'est pourquoi, sage Fée, je vous prie de me faire trois Quenoüilles de verre pour mes filles, qui soient faites avec un tel art, que chaque Quenoüille ne manque point de se casser, si tôt que celle à qui elle appartiendra, fera quelque chose contre sa gloire.

Comme cette Fée étoit des plus habiles, elle donna à ce Prince trois Quenoüilles enchantées & travaillées avec tous les soins necessaires pour le dessein qu'il avoit : mais il ne fut pas content de cette précaution. Il mena les Princesses dans une tour fort haute, qui étoit bâtie dans un lieu bien désert. Le Roy dit à ses filles qu'il leur ordonnoit de faire leur demeure dans cette Tour, pendant tout le temps de son absence, & qu'il leur deffendoit d'y recevoir aucune personne que ce fût. Il leur ôta tous leurs Officiers de l'un & de l'autre sexe, & après leur avoir fait present des Quenoüilles enchantées dont il leur expliqua les qualitez, il embrassa les Princesses & ferma les portes de la Tour, dont il prit luy même les clefs ; puis il partit <sup>31</sup>.

23 Dans sa façon de configurer son *Historiette*, L'héritier fusionne en un seul et même prétendant les trois princes qui font la cour aux trois

filles du marchand dans le *cunto* napolitain. L'action de Riche-cautele, ennemi politique du roi, est bien plus perfide que les tentatives de séduction bon enfant des prétendants napolitains auprès des filles du marchand. Déguisé en vieille femme, il s'introduit dans la tour dans laquelle le roi a enfermé ses filles avant de partir à la guerre, tandis que le marchand napolitain avait enfermé les siennes dans sa maison après en avoir cloué les fenêtres. Se dégageant de son accoutrement, Riche-cautele se met à « conter fleurettes » et réussit à s'introduire dans le lit de Babillarde, sœur aînée de Finette, trop heureuse de s'adonner à son penchant de bavarde. Profitant de la lenteur de Nonchalante, la deuxième sœur, le redoutable conteur de fleurettes parvient à conclure promptement un deuxième « mariage » dont la narratrice ne dissimule pas le vrai sens et les conséquences très concrètes : leurs quenouilles se brisent et elles se trouveront toutes deux enceintes.

- 24 Après les avoir enfermées dans leurs chambres, Riche-cautele s'en prend à la cadette. Face à la résistance de Finette, le « blondin doux » se transforme en « loup dangereux » et passe de la rhétorique galante à l'action violente : « [...] ce méchant Prince, outré d'impatience, alla querir une buche & enfonça la porte. » Comme L'héritier a doté sa protagoniste non seulement d'un don de lecture et d'écoute pénétrante, mais aussi d'une capacité de réaction étonnante, le méchant prince ne peut faire d'elle une proie aussi facile que de ses deux sœurs : « Il trouva Finette armée d'un gros marteau qu'on avait laissé par hasard dans une garde-robe qui étoit proche de sa chambre <sup>32</sup>. » Riche-cautele bat en retraite devant le « gros marteau » que l'adroite princesse est capable de brandir : « Il voulut se jeter à ses pieds : mais elle luy dit fierement en se reculant : Prince, si vous approchez de moy je vous fendray la tête avec ce marteau <sup>33</sup>. »

25 Le galant brutal continue à conter fleurettes, mais Finette garde le gros marteau à la main, fidèle à la maxime « *Défiance est mère de sureté* » dont la nouvelle illustre ainsi le bien-fondé. Comprenant ce qui est arrivé à ses sœurs, elle décide « de les vanger du mesme coup qui luy feroit éviter un malheur pareil à celui qu'elle jugeoit qu'elles avoient eu <sup>34</sup> ». Elle recourt alors à une stratégie de feintise qui ressemble beaucoup à celle mise en œuvre par l'épouse de Barbe bleue :

Cette jeune Princesse dit donc à Riche-cautele qu'elle consentoit sans peine à l'épouser [...] & elle luy dit qu'elle le prioit de la laisser un peu de temps seule pour penser au Ciel ; qu'en suite elle le meneroit dans une chambre où il trouveroit un fort bon lit, & qu'après elle reviendroit s'enfermer chez elle jusqu'au lendemain <sup>35</sup> .

26 Riche-cautele, qui n'était pas « un fort courageux personnage » selon le commentaire ironique de la narratrice, voyant Finette « armée du gros marteau, dont elle badinoit, comme on fait d'un éventail », « consentit à ce que souhaitoit la Princesse, & se retira pour la laisser quelque temps méditer » <sup>36</sup> . Finette est alors libre d'exécuter son stratagème : elle prépare au méchant séducteur qui a souillé l'honneur de ses sœurs le lit qu'il mérite, et qu'elle place « sur le trou d'un Egoût qui étoit dans une chambre du Château » et dans lequel on jetait « toutes les ordures » <sup>37</sup> . Faisant preuve d'une étonnante habileté, elle croise sur ce trou deux morceaux de bois peu solides et fait « bien proprement un lit par dessus <sup>38</sup> ». La narratrice évoque avec un plaisir non dissimulé la scène d'un comique irrésistible qui se produit alors :

Le Prince, sans se deshabiller, se jeta sur le lit avec précipitation, & sa pesanteur ayant fait tout d'un coup rompre les petits bâtons, il tomba au fond de l'Egoût, sans pouvoir se retenir, en se faisant vingt bosses à la tête, & en se fracassant de tous côtez <sup>39</sup> .

27 Cette scène représente une situation radicalement différente des scènes figurant sur les deux premières vignettes du manuscrit d'apparat de Perrault. La narratrice ne manque pas de prêter des

traits de satire à cette « chute du Prince dans le tuyau » provoquée par l'adroite Finette et de « moraliser » de façon bien plus explicite que Perrault :

La chute du Prince fit un grand bruit dans le tuyau : d'ailleurs il n'étoit pas éloigné de la chambre de Finette ; elle sût aussitôt que son artifice avoit eu tout le succès qu'elle s'étoit promis, & elle en ressentit une joye secrete qui luy fut extrêmement agréable : On ne peut décrire le plaisir qu'elle eut de l'entendre barboter dans l'égout. Il méritoit bien cette punition : & la Princesse avoit raison d'en être satisfaite 40 .

28 Mais le dangereux conteur de fleurettes n'est pas encore totalement vaincu, puisque Riche-cautele, repêché par ses gens à la sortie des tuyaux de l'égout, se remet de ses bosses et souillures. L'adroite princesse doit encore inventer d'autres stratagèmes pour démontrer le bien fondé des deux maximes que la nouvelle de L'héritier s'attache à illustrer. Après avoir secrètement déposé les deux poupons dont ses sœurs aînées ont accouché entretemps au château de leur géniteur, l'intrépide Finette est capturée par ses gardes. Grâce à son habilité et à sa rapidité, elle parvient à pousser son agresseur dans le tonneau muni de lames coupantes qu'il lui avait destiné. Au retour du roi leur père, ses sœurs aînées essaient de le tromper en lui présentant l'une après l'autre la quenouille de verre de Finette, seule à l'avoir gardée intacte, mais le roi découvre la supercherie et les fait punir par la même Fée qu'il avait mandatée pour la fabrication des quenouilles enchantées.

29 L'« Historiette » de Finette, l'adroite princesse, n'est cependant pas finie pour autant. Après la victoire sur le dangereux conteur de fleurettes, la narratrice expose son intrépide protagoniste à un nouveau danger, plus insidieux encore. Il émane cette fois de l'aimable Bel-à-voir, frère du méchant, qui semble pourtant avoir toutes les qualités de l'honnête homme et que Finette avait consenti à épouser. Mais l'« adroite » protagoniste ne se fie pas aux apparences de celui qui est « bel à voir », parce qu'elle a

parfaitement intériorisé la maxime « *défiance est mère de sûreté* ». Se rappelant que son fiancé était très attaché à son frère, malgré la différence de leurs caractères, Finette prend des précautions très particulières en vue de sa nuit de noces. Elle se distingue, là encore, de façon notable de la Belle au bois dormant :

- 30 Ce que fait Finette dans un cabinet rappelant celui de la Barbe bleue mérite une lecture avec un certain degré de pénétration. Après le « soupé magnifique » servi lors de la fête de mariage, la jeune mariée y entre sous « quelque prétexte » pour fabriquer une « belle Marionnette » en forme de « femme de paille », dans laquelle elle fourre « les boyaux & la vessie pleine de sang » des animaux « qu'on avoit mangé au soupé » <sup>41</sup>. Cette insistance sur la viande consommée pendant le souper de la noce rappelle le souper décrit dans « La Belle au bois dormant », qui avait été initié par l'appel impatient de la Dame d'honneur affamée qui « dit tout haut à la Princesse que la viande estoit servie <sup>42</sup> ». Au lieu de se mettre docilement au lit avec son époux inconnu comme la Belle ingénue de Perrault, Finette invente un stratagème qui paraît comme une parodie des épouses trop dociles se comportant « en femmes de paille » :

Lorsque Finette eut achevé cette belle Marionnette, elle alla rejoindre la compagnie, & peu de temps après on conduisit la Princesse & son Epoux dans leur appartement. Quand on eut donné à la Toilette le temps qu'il luy falloit donner, la Dame d'honneur emporta les flambeaux & se retira. Aussi-tôt Finette jeta la femme de paille dans le lit, & se cacha dans un coin de la chambre. (1696, p. 291)

- 31 Depuis sa cachette, qui lui permet d'éviter la terreur vécue par le Petit Chaperon rouge dévoré par le Loup et celle de la femme de Barbe bleue face au meurtrier en série, Finette assiste tranquillement à l'assassinat de son effigie : « Le Prince après avoir soupiré deux ou trois fois fort haut ; prit son épée & passa au travers du corps de la prétendue Finette : Au même moment il sentit le sang ruisseler de tous cotés, & trouva la femme de paille sans mouvement <sup>43</sup> . » Bel-à-

voir se repent aussitôt et manifeste son désespoir dans un monologue qui permet d'expliquer les raisons profondes de ce comportement bizarre si bien anticipé par l'adroite Finette :

Qu'ay-je fait ! s'écria Bel à-voir. Quoy ! après tant de cruelles agitations ! Quoy ! après avoir tant balancé si je garderois mes serments aux dépens d'un crime, j'ay ôté la vie à une charmante Princesse que j'étois né pour aimer ! Ses charmes m'ont ravi dès le moment que je l'y vûë ; cependant je n'ay pas eu la force de m'affranchir d'un serment qu'un frère possédé de fureur avoit exigé de moy par une indigne surprise ! Ah ! Ciel ! peut-on songer à vouloir punir une femme d'avoir trop de vertu ! Hé bien ! Riche-cautele, j'ay satisfait ton injuste vengeance : mais je vais vanger Finette à son tour par ma mort <sup>44</sup> .

- 32 Après l'aveu pathétique des motifs de ce meurtre « de paille », Finette sort de sa cachette afin d'éviter que son époux ne se passe lui-même l'épée « au travers du corps » pour la « vanger » : « elle ne voulut pas qu'il fît une telle sotise <sup>45</sup> », commente ironiquement la narratrice. Elle délègue à Finette la tâche d'expliquer à son tour les raisons de son stratagème et de tirer elle-même la morale de l'histoire : « Vôtre bon cœur m'a fait deviner vôtre repentir, & par une tromperie innocente, je vous ay épargné un crime <sup>46</sup> . »
- 33 Expliciter les dangers qui guettent les jeunes femmes dans une société dominée par l'hypocrisie, la soif de pouvoir et la violence, tel semble être l'objectif discursif et poétique qui sous-tend la façon de moraliser de Marie-Jeanne Lhéritier. Cet objectif se définit en réponse aux contes pseudo-naïfs de Charles Perrault, qui avait pointé ces dangers de façon cryptée et peut-être trop implicite. Lhéritier reprend des éléments importants de ses contes pseudo-naïfs en les reconfigurant de façon significative. Ainsi, elle invente les quenouilles de verre en les substituant aux pierres magiques des bagues de Basile, tout en les inscrivant dans la symbolique du fuseau auquel se pique la Belle au bois dormant. Perrault avait fabriqué cet objet magique tout aussi ingénieusement en reconfigurant les outils

de filages de Parques et la flèche de Cupidon repérés dans le texte d'Apulée.

## Quenouilles de verre et pantoufles de verre : ... « ainsi sur ce conte on va moralisant »

- 34 Dans la *Lettre À Madame D.G\*\**, qui clôt l'ensemble des quatre nouvelles des *Œuvres meslées*, L'héritier affirme qu'« il n'y a que le merveilleux qui frappe bien vivement l'imagination [...] 47 ». En effet, ses quenouilles de verre n'ont pas seulement frappé les jeunes « Beutez » auxquelles elle s'adresse, mais aussi Charles Perrault. Au moment de réécrire les contes du manuscrit d'apparat et d'ajouter trois nouveaux contes pour l'édition imprimée de 1697, il configure son sixième conte en prose, « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », en changeant l'intrigue de « La gatta Cennerentola » de Basile. Il transforme alors les mules de velours rouge de la protagoniste en pantoufles de verre, en répondant ainsi, à son tour, à l'ingénieuse invention de sa nièce 48. Il fait fabriquer ces objets merveilleux également par une Fée, la « Marraine » (avec majuscule) de Cendrillon, protagoniste du premier des trois contes que Perrault ajoute. La Fée remet à Cendrillon, qui souhaite aller comme ses sœurs au bal du prince, « une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde » en lui demandant d'être « bonne fille » 49. Elle lui recommande « sur toutes choses de ne passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au Bal un moment davantage, son carrosse reviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, & que ses vieux habits reprendraient leur première forme 50 ».
- 35 Bien obéissante, Cendrillon quitte le bal dès qu'elle « entend sonner onze heures trois quarts » et demande à sa Marraine de pouvoir aller au bal aussi le lendemain, « parce que le Fils du Roi l'en avoit priée

51 ». Alors qu'elle est encore « plus parée que la première fois », les choses se compliquent dans le sens bien décrit dans la nouvelle de L'héritier : « Le Fils du Roi fut toujours auprès d'elle, & ne cessa de lui conter des douceurs. » Écoutant le conteur de fleurettes à l'instar de Babillarde et de Nonchalante, « la jeune Demoiselle ne s'ennuyait point, & oublia ce que la Marraine lui avait recommandé ; de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit 52 ». La peur que lui avait inculquée sa Marraine lui fait toutefois prendre la fuite avant que ne se produise l'irréparable : « [...] elle se leva & s'enfuit aussi légèrement qu'auroit fait une biche 53 . » Comme tous les loups doucereux, « le Prince la suivit », mais grâce à la rapidité que Cendrillon semble avoir appris de Finette, « il ne put l'attraper ». La phrase qui suit : « elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement 54 » laisse planer le doute : s'agit-il ici d'un stratagème de Cendrillon ou d'un mouvement maladroit ? Peu importe, puisque la pantoufle de verre, dont la teneur symbolique devient assez évidente dans le rapprochement avec la nouvelle de L'héritier et son ingénieuse quenouille de verre, ne se brise pas !

- 36 Le joli objet fragile exerce une fascination sur le prétendant princier qui décide de recourir à des méthodes plus respectueuses de l'honneur des femmes que d'autres loups doucereux et dangereux : « [...] le fils du Roi fit publier à son de trompe, qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle 55 . » C'est une promesse de mariage royal officiel, annoncée solennellement, que le prince amoureux fait ici à la propriétaire de la pantoufle de verre. Il se distingue par cet acte du prince conteur de fleurettes de « La Belle au bois dormant », qui cache le mariage conclu à la hâte avec la Belle à ses parents. L'engagement public du prince se distingue également des mariages conclus « dès ce moment même » comme celui de

Riche-cautéle avec Nonchalante et Babillarde, qui n'observent « pas plus de grandes formalitez [...] dans la conclusion de ce mariage » et qui en perdent leurs quenouilles qui se brisent en « mille morceaux »<sup>56</sup>. On connaît la suite de l'histoire de Perrault qui n'a pas besoin de plus d'explications : le pied de Cendrillon entre « sans peine » dans la pantoufle « qu'elle y estoit juste comme de cire » et « l'étonnement des sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied »<sup>57</sup>.

- 37 En reconfigurant dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » l'histoire de « L'Adroite Princesse » de façon aussi ingénieuse que Lhéritier y avait reconfiguré « La Belle au bois dormant », « Le Petit Chaperon rouge » et « La Barbe bleue », Perrault engage un deuxième temps dans le dialogue intertextuel et l'expérimentation générique engagés avec sa nièce dont l'importance est restée largement inaperçue par la critique<sup>58</sup>. À première vue, l'Académicien semble s'aligner sur la façon de moraliser de Lhéritier, en pointant les dangers de la séduction par des conteurs de fleurettes royaux par le biais de la symbolique de la pantoufle de verre. Dans la première Moralité de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », le moralisateur semble donner raison à la nécessité prônée par sa nièce « d'instruire » les jeunes femmes, et même de les « dresser » afin de leur faire éviter ce danger :

C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Maraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant & si bien qu'elle en fit une Reine :  
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)

- 38 Mais Perrault n'en reste pas là. Il ajoute une « Autre Moralité » qui induit une *autre* façon de moraliser que Lhéritier, en confirmant l'hypothèse selon laquelle les auteurs français reconfigurent les contes les uns des autres pour moraliser autrement :

#### AUTRE MORALITÉ

C'est sans doute un grand avantage,  
D'avoir de l'esprit, du courage,  
De la naissance, du bon sens,  
Et d'autres semblables talens,  
Qu'on reçoit du Ciel en partage ;  
Mais vous aurez beau les avoir,  
Pour votre avancement ce seront choses vaines ;  
Si vous n'avez, pour les faire valoir,  
Ou des parrains ou des maraines.

- 39 Cette « Autre Moralité » déplace le problème de l'instruction des jeunes femmes de la société de cour sur un tout autre plan. Il rend les lecteurs attentifs au fait que Cendrillon, fille d'un « Gentil homme », n'aurait jamais pu accéder au statut de Reine par ses propres forces et sa propre vertu <sup>59</sup>. Impitoyablement, l'Académicien pointe un fait de la réalité sociale de la cour : si Cendrillon a réussi à s'attacher le cœur d'un prince au point de se faire épouser officiellement par lui (au lieu de servir seulement d'objet sexuel dans un « prompt » mariage « sans grandes cérémonies » tels que Lhéritier l'évoque pour les sœurs de Finette et tel que Louis XIV le pratiquait d'ailleurs couramment), cette ascension sociale n'est pas due à la qualité de l'instruction morale par sa marraine, comme le laisse croire la première Moralité, mais uniquement à l'influence politique dont les parrains et marraines doivent jouir à la cour. Face à l'allusion pessimiste à la situation de la cour de Louis XIV dominée par les luttes d'influence entre favoris et favorites du moment, la belle utopie morale de Lhéritier <sup>60</sup>, incarnée dans ses héroïnes intrépides, intelligentes et perspicaces, est sérieusement mise en cause. Ce surprenant « revirement » dans la façon de moraliser de Perrault, dont l'*Apologie des Femmes* et les contes plaident clairement la cause des femmes contre Boileau, ne signifie à mon sens nullement qu'il trahit cette cause en 1697. Il signale plutôt, je pense, son pessimisme face à la situation de la cour

où l'injustice, l'arbitraire et le favoritisme continuent à régner sous l'influence de Madame de Maintenon <sup>61</sup> .

- 40 Mais le jeu dialogique hautement complexe entre les auteurs français, qui reconfigurent les contes latin et italiens tout en se répondant les uns aux autres, ne fait que commencer. Henriette-Julie de Murat, invitée explicitement à la fin de la nouvelle-conversation par Lhéritier « à mettre dans leurs jours / Les Contes ingenus, quoique remplis d'adresse, / Qu'ont inventé les Troubadours <sup>62</sup> », inventera une autre façon de moraliser, en réponse à la fois à Perrault et à Lhéritier, de même que Marie-Catherine d'Aulnoy et Charlotte-Rose de Caumont La Force et d'autres encore. Cette étonnante pluralité des façons de moraliser déployée dans le corpus des contes et nouvelles français de la dernière décennie du XVII<sup>e</sup> siècle est à mon avis une des raisons majeures de l'énorme impact de ce corpus sur l'évolution du genre dans les littératures européennes et transeuropéennes jusqu'à aujourd'hui : des Grimm et de leurs « informatrices » huguenotes jusqu'aux auteurs féministes et aux auteurs de livres pour la jeunesse d'aujourd'hui, les créateurs continuent à y trouver matière et inspiration et suffisamment d'objets merveilleux frappants pour poursuivre ce dialogue, et moraliser autrement.

---

## NOTES

1. Au sujet de ce processus dialogique et des concepts élaborés pour le mettre à jour, je me permets de renvoyer à « Intertextualité et dialogicité des contes », première partie rédigée par mes soins dans l'ouvrage bipartite U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 1-152, ainsi

qu'à mon étude « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel. Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries*, n° 8, « Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents », dossier coordonné par J. Mainil, 2011, p. 45-69.

2. Préface de *Griselidis. Nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*, fac-similé de la quatrième édition Coignard de 1695 [1694], Paris, Firmin Didot, 1929, s. p.

3. Au sujet de cette tradition allégorisante, voir l'étude de V. Gély, *L'invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 2006.

4. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, fac-similé du second tirage de l'édition Barbin de 1697, Paris, Firmin Didot, 1929 ; également Genève, Slatkine Reprints, 1980, s. p.

5. *Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, Paris, Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, 1694, p. 239.

6. Pour renforcer cette idée, Perrault remplace la formule « ceux qui les entendent » du manuscrit d'apparat de 1695 par « ceux qui les lisent » dans l'édition imprimée de 1697.

7. Une reproduction de cette vignette telle que la représente le manuscrit d'apparat de 1695 se trouve à la page 57 de *Féeries* n° 11, dans mon étude « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrits (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », 2013, p. 47-69.

8. Pour plus d'informations historiques à ce sujet, voir U. Heidmann, « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent : *La Belle au bois dormant* dédiée à la nièce de Louis XIV », dans *Conte et histoire, 1690-1800*, études réunies par M. Hersant et R. Jomand-Baudry, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, p. 153-168.

9. C'est par cette formule que Perrault définit le genre de la nouvelle dans la préface de *Griselidis. Nouvelle avec le conte de Peau d'Asne*, éd. citée, s. p.

10. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 6-7.

11. *Ibid.*, p. 32.

12. C'est sur quoi insiste Jean-Michel Adam dans *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 361-365, où il parle de « leçon sémiologique » et considère, comme je le montre ici, que « la lecture des contes, par le tissage complexe des niveaux des sens, est le lieu d'une initiation au décodage des signes », p. 362.

13. Je résume par la suite, pour le besoin de la présente étude, les aspects les plus importants de cette reconfiguration intertextuelle de la *fabella* d'Apulée pour l'invention de « *La Belle au bois dormant* » en renvoyant aux analyses plus détaillées, qui donnent aussi les citations en latin, présentées dans *Féeries*, n° 8, « Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents », 2011, p. 45-69.

14. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 32.

15. Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, texte émendé, présenté et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 196-197.
16. *Ibid.*, p. 236-237.
17. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 26.
18. *Ibid.*, p. 26.
19. Ch. Perrault, *Contes*, R. Zuber (éd.), Paris, Imprimerie Nationale, coll. « Lettres françaises », 1987, p. 336.
20. J'ai montré ailleurs que Perrault sous-tend « La Belle au bois dormant » encore avec de multiples indices intertextuels renvoyant au roman de Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Barbin, 1669. Cette réécriture du texte d'Apulée qui déplace son action à Versailles contient des allusions à la relation extraconjugale de Louis XIV avec Louise de La Vallière, figurée en Psyché persécutée par la haine de la Reine-Mère et l'épouse du monarque, allusions qui n'ont pas échappé à Perrault. Sa description des deux enfants de la Belle et du prince fils d'ogresse contient des allusions aux deux enfants nés de cette union extraconjugale et élevés en cachette, allusions que j'ai analysées dans « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent : *La Belle au bois dormant* dédiée à la nièce de Louis XIV », art. cité, p. 156 et suiv.
21. Au sujet de la teneur subversive politique, voir *ibid.*, p. 156-168.
22. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 45-46.
23. Voir à ce sujet *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 69-80 et 169-171.
24. M.-J. Lhéritier, *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de M<sup>lle</sup> L'H\*\*\*, avec le Triomphe de M<sup>me</sup> Des Houlières, tel qu'il a été composé par M<sup>lle</sup> L'H\*\*\**, Paris, Guignard, 1696, p. 230.
25. *Ibid.*, p. 230-231.
26. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 231-232.
27. Ces vignettes de 1695 dessinées plus finement à la main que la vignette gravée sont accessibles sur le site de la BnF. Elles se trouvent également dans le catalogue de l'exposition : *Il était une fois les contes de fées* (O. Piffault dir.), Paris, Seuil/BnF, 2001, p. 100.
28. G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, A cura di Michele Rak, Milan, Garzanti, 2006, p. 522.
29. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 239-240.
30. G. Basile, ouvr. cité, p. 522 (« *si che le portava 'n dito faceva triste vergogne* »).
31. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 239-242.
32. *Ibid.*, p. 262.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 264.
35. *Ibid.*, p. 265. Au sujet de Finette plus adroite que l'épouse de Barbe, voir *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 149- 152.
36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 265-266.
38. *Ibid.*, p. 266.
39. *Ibid.*, p. 266-267.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*, p. 290.
42. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 28.
43. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 291.
44. *Ibid.*, p. 292.
45. *Ibid.*, p. 293.
46. *Ibid.* Dans cette réplique attribuée à son héroïne, Lhéritier reprend le titre de la première de ses quatre nouvelles, *Marmoisson ou l'Innocente Tromperie*, en modifiant uniquement la place de l'adjectif. Elle rappelle ainsi, dans la dernière des quatre nouvelles, « l'innocente tromperie » métafictionnelle qu'elle y avait mise en œuvre en installant une fictive Mademoiselle Perrault sur la scène de parole de sa première nouvelle. Pour une analyse plus détaillée de cette stratégie scénographique, voir *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 72-80.
47. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 300.
48. J'ai analysé plus en profondeur le dialogue intertextuel ingénieux entre « L'Adroite Princesse » et « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », dans mon étude « The Cinderella Laboratory or The Creative Force of Dialogical Writing », dans S. Praet (dir.), *The Fairy Tale Vanguard*, Wayne State University Press, à paraître, ainsi que dans le chapitre « Cendrillon palimpseste » de mon livre en préparation, *Le dialogisme des contes européens*. À ma connaissance, cet important rapport intertextuel n'a pas été vu par la critique, pourtant depuis si longtemps à la recherche de la réponse à la question, pourquoi les pantoufles de Cendrillon sont faites d'une matière si inconfortable, au point de transformer, à la suite de Balzac et de Littré, la pantoufle de verre en pantoufle de *vair* ! Une lecture comparative des textes de Lhéritier et de Perrault, menée avec le degré de pénétration déjà recommandé aux lecteurs de 1695, aurait pu éviter cette dérive interprétative assez comique, qui refait surface dans la récente édition des *Contes de Perrault, illustrés par Doré*, Paris, BnF, 2014, par ailleurs truffée d'autres erreurs.
49. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 126.
50. *Ibid.*, p. 130-131.
51. *Ibid.*, p. 132-133.
52. *Ibid.*, p. 139.
53. *Ibid.*, p. 140.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*, p. 142.
56. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 251.
57. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. citée, p. 144.

58. Au sujet des réponses intertextuelles que Perrault adresse à Lhéritier en prolongeant ou en ajoutant une « Autre Moralité » à ses propres contes dans l'édition imprimée de 1697, voir *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 90-91 et 147-149.

59. Notons que l'héroïne de sa première nouvelle « satyrique et héroïque », *Marmoisson ou l'innocente tromperie*, y parvient de ses propres forces et sans aide des Fées. Elle est couronnée reine pour ses seuls mérites personnels.

60. Jean-Paul Sermain a très bien résumé ce qu'il nomme « l'utopie de M<sup>lle</sup> Lhéritier de Villandon » dans « Littérature et langue commune : paroles en quête d'écriture. Du classicisme aux Lumières », dans S. Branca Rosoff (éd.), *L'institution des langues. Autour de Renée Balibar*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 121.

61. À ce sujet, voir les extraits des lettres de la Princesse Palatine citées dans « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent : *La Belle au bois dormant* dédiée à la nièce de Louis XIV », art. cité, p. 166-168.

62. M.-J. Lhéritier, ouvr. cité, p. 296-298.

---

## RÉSUMÉS

En 1695, Perrault configure *La Belle au bois dormant* en reconfigurant la célèbre *fabella* de Psyché d'Apulée et deux *cunti* de Basile pour y inscrire une « Morale très sensée » qui ne dévoile sa teneur critique à l'égard de la société de cour hypocrite qu'aux lecteurs perspicaces. Lhéritier y répond dans *L'Adroite Princesse ou les aventures de Finette* (*Œuvres meslées*, 1695) par une façon bien plus explicite de « moraliser ». En transformant le fuseau fatal de *La Belle au bois dormant* en quenouille de verre, qui se brise quand sa propriétaire fait quelque chose « contre sa gloire », elle pointe les dangers émanant des discours hypocrites des « conteurs de fleurettes » qui « soupirent sans être amoureux », pour tirer profit des Belles tenues dans l'ignorance des dangers qui les guettent. Perrault lui répond à son tour en 1697 en transformant la quenouille de verre en « pantoufle de verre » que Cendrillon, bien « dressée » par sa Marraine « qui était Fée », parvient à maintenir intacte. Mais Perrault, qui semble aller dans le sens de sa nièce dans sa première *Moralité*, en tire finalement une *Autre Moralité*, bien plus pessimiste.

Perrault's *Sleeping Beauty* in the manuscript version of 1695 transforms important episodes of Apuleius' famous ancient tale of Psyche and of Basile's *Turzo d'oro* and *Sole, Luna e Talia* in order to draw a new and "very relevant Moral" from them. Its highly critical view on the hypocritical society of the Sun king's court can be understood only by readers who are able to

read Perrault's pseudo-naïve tales with a certain "degree of penetration". Lhéritier responds by transforming her uncle's *Sleeping Beauty* and Basile's *Sapia Liccarda* in her *Adroite Princesse ou les aventures de Finette* (published in the *Œuvres meslées* in 1695) in order to moralize in a far more explicit way. Transforming Sleeping Beauty's fatal spindle into a distaff made of glass that breaks when her owner does "something against her glory", she points out the dangers of the hypocritical speeches of the seducers who take advantage of the "Beauties" ignorance due to their missing instruction. Perrault answers her by transforming the glass distaff into a glass slipper which Cendrillon, well instructed by her fairy godmother, keeps intact thus obtaining a royal marriage. Apparently confirming Lhéritier's way of moralizing, Perrault draws yet another, more pessimistic moral from the story in his "Autre Moralité".

## AUTEUR

UTE HEIDMANN

Université de Lausanne / Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées (CLE)

# L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : « Cendrillon » (Perrault) et « Les six cygnes » (Grimm)

*Salutary Forbidden Precepts in Perrault's "Cinderella" and the Grimms' "Six Swans"*

Pierre-Emmanuel Moog

---

## Introduction

- 1 Les interdits prolifèrent dans les contes merveilleux. Certes, pour des récits aussi courts, ils génèrent une tension narrative avec une grande économie. Mais cet effet dramatique est-il leur seule fonction ? Propp proposait déjà que la paire de fonctions *interdiction/transgression* soit au fondement de la dynamique narrative. Il est vrai que dans certains contes la transgression d'un interdit posé par un personnage antagoniste, justifié par des motifs apparemment cohérents, est essentielle au récit (que l'on pense à « La Barbe bleue » de Perrault). Mais il apparaît que les situations d'interdits sont plus diverses que cela. Ainsi, *a contrario*, certains interdits posés par des personnages *a priori* bienveillants envers le héros n'entraînent pas forcément de transgression, et semblent

anecdotiques ou à tout le moins peu justifiés dans le récit. Pour établir la *fonction* de ces interdits, nous allons analyser leur *fonctionnement* de manière minutieuse, en distinguant la règle elle-même, de ses éventuels motifs <sup>1</sup> et sanction. À travers deux cas, « Cendrillon » et « Les six cygnes <sup>2</sup> », étudiés d'abord distinctement puis analysés selon leurs similarités, nous envisagerons la possibilité que l'interdit puisse parfois être salutaire.

## Le cas Cendrillon : l'interdit de minuit

- 2 Dans ce conte, rappelons qu'une jeune fille en haillons, opprimée par sa famille, souhaite en vain aller au bal ; sa marraine bienveillante lui procure par magie équipage et tenue magnifiques mais la prévient qu'elle doit rentrer à minuit, au risque de reprendre son apparence initiale.
- 3 Voici le passage de l'interdit de minuit :

Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa Marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme. Elle promit à sa Marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du Bal avant minuit. Elle part, ne se sentant pas de joie.
- 4 Examinons cette scène. La marraine annonce à sa filleule cette règle de couvre-feu *in extremis* (« monta en carrosse »), après un long passage merveilleux de métamorphose en princesse (d'un état cendrex à un état étincelant). Elle lui en souligne d'emblée l'importance (« sur toutes choses ») et formule la règle de manière précise (« ne pas passer minuit » donc le temps des douze coups eux-mêmes est sauf, comme le deuxième soir le prouvera). Remarquons que, bien que l'interdit soit formulé positivement, presque comme un conseil, cette *recommandation* est assortie d'un *avertissement*, véritable sanction en cas de transgression.

## L'interdit non motivé

- 5 Pourtant, la marraine n'indique pas de motif à cet interdit. Face à une règle aussi cruellement frustrante, pour qui a tant rêvé de ce bal, et en apparence arbitraire, ne cédon pas à la tentation de n'y trouver qu'une simple astuce pour créer de la tension narrative. Certains penseront qu'il s'agit d'une invraisemblance gratuite propre au genre du conte merveilleux ; mais nous savons qu'au contraire la part de merveilleux est aussi limitée que possible dans le genre spécifique des contes-de-Perrault <sup>3</sup>, et que ces récits font preuve d'une cohérence extrême <sup>4</sup>. Certains esprits moralistes jugent que la capacité magique temporellement limitée représente le légitime prix à payer pour le don que reçoit la jeune fille, sur le mode d'un *on-ne-peut-pas-tout-avoir*. Mais, comme nous le verrons, si morale il y a, c'est une leçon de vie que nous offre ce conte.
- 6 D'autres considéreront que la marraine ne fait qu'énoncer une condition *technique* indépendante de sa volonté <sup>5</sup>, une sorte de contrainte de nature magique. Certes, le silence de la marraine à ce sujet pourrait le laisser accroire (et peut-être à dessein, comme nous le verrons plus loin). Mais, s'il est vrai que dans le monde des contes-de-Perrault les fées ne disposent pas de pouvoirs illimités, quand il s'agit d'incapacité féerique, elles le disent clairement : « Je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait » dit la bonne fée de « La Belle au bois dormant » ; « Je ne puis rien pour elle, Madame, du côté de l'esprit, lui dit la Fée, mais je puis tout du côté de la beauté » dans « Riquet à la houppe ». Ce n'est donc pas le cas ici. D'ailleurs la fin du récit le prouvera puisque, une fois Cendrillon reconnue comme la jeune fille du bal, « la Marraine, [...] ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les

autres. [...] On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle était ». Ainsi, quand elle le veut, la fée peut transformer les vêtements de manière perpétuelle sans énoncer de contrainte. Reconnaissons donc que l'interdit posé par la marraine est délibéré et par elle fixé.

- 7 S'agit-il, comme l'affirme Joseph Courtès <sup>6</sup>, d'un « échange » que propose la marraine : elle octroierait un don et s'attendrait en retour à un contre-don d'« obéissance » ? Cela est d'abord absurde, et assimilerait la marraine à un tyran qui, pour prix d'une aide supposément motivée par l'affection, demanderait une obéissance à un ordre gratuit. Ensuite, cela serait étonnant, et sans doute un peu malhonnête, de formuler cette demande *in extremis*, et d'ailleurs la marraine a déjà demandé initialement, de manière plus appropriée, comme condition, d'exécuter diligemment ses instructions préparatoires : « Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas ? [...] seras-tu bonne fille ? dit sa Marraine, je t'y ferai aller. »
- 8 S'agit-il d'un couvre-feu de bienséance ? Étrange bienséance qui ne concernerait que Cendrillon et ni ses deux sœurs, pourtant « demoiselles », ni les autres jeunes filles invitées, pourtant « personnes de qualité » (« le fils du Roi donna un bal, et [...] il en pria toutes les personnes de qualité : nos deux Demoiselles en furent aussi priées »). D'ailleurs Jean-François Solnon explique qu'à la Cour, à Versailles, « le bal [...] se prolonge jusqu'au matin <sup>7</sup> ».
- 9 S'agit-il d'une réaction quasi maternelle excessivement protectrice ? C'est ce qu'affirme Bruno Bettelheim : « L'ordre de la fée [...] fait penser aux parents qui ne veulent pas que leur fille s'attarde le soir hors de la maison, de peur qu'il ne lui arrive des choses épouvantables <sup>8</sup>. » Il est certainement vrai que les parents imaginent le doux foyer familial comme plus protecteur qu'une sortie de leur enfant, encore immature, dans un lieu inconnu d'eux et peut-être malfamé, avec des compagnons inconnus d'eux dont les

parents sont inconnus d'eux. Mais étrange protection, en ce qui concerne le récit de Perrault, qui voudrait que la jeune fille si perspicace (et en âge de se marier) qu'est Cendrillon, maltraitée à la maison, y soit plus en sécurité qu'en public à la Cour royale, se faisant passer pour une princesse et accompagnée de sept serviteurs (six laquais et un cocher). D'ailleurs, l'attitude de la marraine ne correspond en rien à une telle inquiétude, à la fois dans la formulation initiale de sa « recommandation » mais aussi en ne répétant pas sa mise en garde pour le deuxième soir (Cendrillon « alla trouver sa Marraine et [...] elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal » ; sans provoquer de réaction), comme le ferait certainement un parent inquiet.

10 Au contraire, nous allons montrer que la marraine, qui est une figure maternelle expérimentée et non abusive <sup>9</sup>, donne sa chance à sa filleule de gagner son autonomie de la manière la plus habile. C'est d'ailleurs ce que nous dit Perrault dans la première moralité (« sa Marraine, en la dressant <sup>10</sup>, en l'instruisant, [...] en fit une Reine »). Car en cet interdit délibéré (mais au motif caché) réside l'essence (cachée) de ce conte-ci. À la suite de Bernadette Bricout <sup>11</sup>, j'interprète la règle de minuit comme un enseignement sur l'art du désir et de la séduction.

11 Envisageons en effet la situation. La jeune fille se rend à un bal, « lieu de la rencontre, [qui] permet, par le biais de l'invitation et de la danse qui la suit, le rapprochement des corps, l'harmonisation des mouvements et les conversations privées au sein même de l'espace public <sup>12</sup> ». Au bal, on se frôle et on se murmure à l'oreille pour mieux se séduire dans un érotisme diffus. En s'échappant soudainement, Cendrillon frustré le prince (d'autant plus qu'il doit lui sembler extraordinaire qu'une femme puisse lui résister) et attise ainsi son désir <sup>13</sup>.

- 12 Bien que la raison de l'interdit ne lui soit pas donnée explicitement, Cendrillon, qui est d'une grande finesse psychologique <sup>14</sup>, construit exprès son mystère. En premier lieu, elle conserve son incognito : « [...] il venait d'arriver une grande Princesse qu'on ne connaissait point [...]. Il se fit alors un grand silence [...] tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. [...] Cendrillon [...] demanda [à ses sœurs] le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit [...]. » Dira-t-on qu'elle agit ainsi pour la simple raison qu'elle ne peut en aucun cas révéler, à ce stade, son identité réelle ? Certes, mais elle aurait pu s'inventer une identité imaginaire, comme le décide le Chat botté, dans le monde-de-Perrault, en affublant son maître du titre ronflant aux sonorités exotiques de marquis de Carabas. Cendrillon et le Chat mettent bien en œuvre deux procédés identitaires opposés, adaptés à leurs stratégies respectives. Cendrillon, en se refusant à s'identifier, intrigue la compagnie et elle le sait (et en « sourit ») <sup>15</sup>.
- 13 En second lieu, donc, se soumettant à la consigne reçue, Cendrillon disparaît <sup>16</sup>. De fait, elle en apprécie dès le premier soir le résultat positif, en termes de séduction, lorsqu'elle se fait rapporter par ses sœurs le récit du bal.
- 14 Puis, en troisième lieu, le deuxième soir, en laissant tomber une pantoufle, ce n'est pas seulement un indice pour être retrouvée qu'elle sème, mais aussi un gage fétichiste (puisque'il n'a rien d'autre, pas même son nom, auquel se raccrocher) qu'elle laisse à son prince-charmé pour cristalliser son désir : « Le fils du Roi [...] avait ramassée [la pantoufle], et [...] n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du Bal <sup>17</sup>. »

- 15 Tentons un raisonnement par l'absurde de nature non plus argumentative mais narrative. Ainsi, imaginons ce qui se passerait si aucune consigne n'avait été donnée à Cendrillon : exultant de pouvoir enfin passer une nuit à un bal princier, Cendrillon guettait tout de même d'un œil ses sœurs afin de s'assurer seulement de les précéder au moment où celles-ci se décideraient à rentrer, perdant ce faisant un peu de son naturel. Le prince, à force de discussions avec elle, finit par s'étonner de ses réponses étranges pour une supposée princesse, s'entêtant dans son incognito, puis ils n'eurent plus rien à se dire <sup>18</sup>. Enfin, au petit matin, lorsque toute la compagnie se sépara tranquillement, encore intéressée par elle, le prince la fit accompagner (d'autres disent qu'il l'a suivie) : son charmant secret fut éventé, le prince en fut tout déconfit.
- 16 Au contraire de ce récit alternatif aboutissant à une impasse, dans la logique du conte, grâce à l'interdit salutaire, Cendrillon sait désormais, en jouant de son mystère, de ses apparitions et disparitions en s'esquivant par deux fois, de sa présence-absence imprimée en négatif dans un moulage translucide <sup>19</sup>, entretenir le charme : elle maîtrise l'art de séduire <sup>20</sup>.

## Une moralité sibylline

- 17 Notre interprétation est-elle conforme à celle que propose l'auteur lui-même dans ses moralités ? Perrault fait suivre le récit de deux moralités. La première s'adresse aux femmes et évoque les qualités féminines nécessaires au succès conjugal <sup>21</sup> :

- 1 La beauté [...] est un rare trésor,
- 3 [...] Mais ce qu'on nomme *bonne grâce* <sup>22</sup>
- 4 [...] vaut mieux encor.
- 5 C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
- 6 En la dressant, en l'instruisant,
- 7 Tant et si bien qu'elle en fit une Reine :
- 9 [...] ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,

10 Pour engager un cœur, pour en venir à bout,

11 La *bonne grâce* est le vrai don des Fées ;

12 Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

- 18 Qu'est-ce donc ce que Perrault nomme « bonne grâce », qui, plus que la beauté naturelle (v. 1) ou l'apprêtement artificiel (v. 9), emporte le cœur (v. 10) ? On pourrait croire naïvement qu'il s'agit de la gentillesse, de la bonté et autres qualités morales que Perrault loue par ailleurs et dont il dote d'emblée Cendrillon : « [...] une jeune fille, [...] d'une douceur et d'une bonté sans exemple. » Non, car cette *bonne grâce* ne produit pas simplement un caractère agréable à vivre <sup>23</sup> mais est, selon la moralité, une qualité essentielle à la relation amoureuse. La *bonne grâce* est-elle simplement une *grâce bonne* <sup>24</sup>, une *grâce* supérieure ? Non, car le monde-de-Perrault distingue bien ces deux qualités : ainsi dans « La Belle au bois dormant », la princesse reçoit en dot « qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait » ; ainsi dans la nouvelle « La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis », l'héroïne fait preuve, en rencontrant son futur amant, de « joie » et de « bonne grâce » qui le séduisent aussitôt, tandis que les courtisanes au contraire « diligemment / Mettent tout leur savoir et toute leur adresse / À donner de la grâce à cha[cun de leur] ajustement ». La *grâce* est certes un charme particulier, mais la *bonne grâce*, plus guère utilisée dans le français contemporain que dans la locution adverbiale « de bonne grâce », est définie encore au XIX<sup>e</sup> siècle comme une « grâce relevée de quelque chose de simple, de franc et de libre <sup>25</sup> ». Dans les traités de civilité du XVII<sup>e</sup> siècle, ce trait de caractère est considéré comme l'un des meilleurs atouts dans l'art de plaire. Du Bosc, dans son ouvrage *L'honneste femme* de 1632, lui consacre un chapitre entier. La *bonne grâce* se manifeste par une *grâce* non pas affectée mais naturelle, joyeuse, vive, instinctive, un peu imparfaite, presque négligente <sup>26</sup>. Le don précieux de la marraine à Cendrillon, serait-ce ce côté un peu

fantasque de la jeune fille qui, d'une généreuse révérence et sans la moindre explication, se volatilise ?

- 19 Le temps d'une soirée, Cendrillon réussit à charmer le prince. Examinons-en les étapes. Lors de son arrivée, elle éblouit le prince et toute la compagnie par sa beauté resplendissante. Dans un second temps, « elle dansa avec tant de grâce, qu'on l'admira encore davantage ». Sa *grâce* fait son effet mais il ne s'agit encore que d'admiration collective même si déjà *le cœur du prince est bien engagée* (voir v. 10) et il ne la quitte plus des yeux, observant avec quel naturel elle partage avec deux apparemment quelconques demoiselles les fruits luxueux qu'il lui avait donnés. Enfin, elle *vient à bout* du cœur du prince quand, comble de la *bonne grâce*, elle repart aussi mystérieusement et galamment qu'elle était apparue.
- 20 La moralité précise que cette « bonne grâce » est le résultat d'un apprentissage dû à la marraine (v. 6). Or, le seul impact, à travers le récit, de la marraine dans le comportement de Cendrillon consiste dans son départ précipité du bal <sup>27</sup>. Il s'ensuit donc bien que la *bonne grâce* en question dans la moralité soit l'enseignement sur l'art de séduire que procure l'interdit de minuit. D'ailleurs y est distingué le « vrai don » (v. 11), qu'est la *bonne grâce*, du don moins « vrai », au sens de son caractère bénéfique, qu'est la parure que Cendrillon reçoit.
- 21 Mais ce vers (11) recèle néanmoins un sens équivoque, car les « fées » y sont étrangement plurielles <sup>28</sup>, convoquant de manière subtile la scène primaire où des fées prodiguent des dons au nouveau-né <sup>29</sup>. Comme si la moralité proclamait certes le caractère acquis de la *bonne grâce* (v. 6) mais aussi, de manière quelque peu sibylline, son caractère inné (v. 11). Parallèlement, les traités de civilité traitent de la *bonne grâce* avec la même ambiguïté : d'une part une attitude savamment négligente, subtilement oxymorique <sup>30</sup>, et

fruit d'une éducation ; d'autre part une disposition naturelle et spontanée. Ainsi, « la bonne grâce se remarque à faire tout comme par nature et sans étude <sup>31</sup> » qu'il faut « cacher subtilement, sans qu'on découvre l'artifice <sup>32</sup> » ; « user partout d'une certaine négligence qui cache l'artifice et témoigne que l'on ne fait rien que comme sans y penser, et sans aucune sorte de peine <sup>33</sup> ».

- 22 Comment résoudre ce paradoxe d'une grâce acquise qui doit apparaître comme un don naturel ? D'ailleurs, s'agissant de Cendrillon, il semble bien qu'à la fois elle bénéficie d'un talent naturel et qu'elle a finement intégré l'enseignement de sa marraine... Précisément, nous verrons plus loin comment l'interdit participe à la résolution de ce problème.

### Cendrillon *versus* Aschenputtel : interdire ou pas

- 23 À ce stade, il est frappant de remarquer que le conte apparenté <sup>34</sup>, « Aschenputtel » des Grimm, ne contient pas d'interdit : là, la jeune femme, nommée Aschenputtel, quitte également le bal de manière précoce (voir les lignes 10-12 du tableau n° 1) mais sans qu'aucune consigne extérieure ne l'y contraigne. En effet, elle le décide de sa propre volonté (voir l. 13-15), qui est nettement répétée sans être *a priori* justifiée.
- 24 Est-ce à dire que l'interdit n'est pas nécessaire à ces histoires ? En fait, si on examine de près les deux récits, il s'agit d'histoires bien différentes. Comment expliquer qu'Aschenputtel veuille ainsi rentrer hâtivement en dépit de la tentation si compréhensible de vouloir faire durer le délicieux moment du bal ? Je montrerai qu'elle est mue non par le désir de séduire, mais par la crainte de sa famille.
- 25 Pour le comprendre, il faut procéder à une comparaison analytique des deux récits (tableau n° 1).

Tableau n° 1

Récit			« Cendrillon »	« Aschenputtel »	L
Relations familiales de l'héroïne	en général	belle-mère	Elle « chargea [l'héroïne] des plus viles occupations de la Maison » et la faisait « couch[er] dans un grenier, sur une méchante paillasse »		1
		sœur aînée		« cœur [...] méchant et noir » ; « Que fait cette pauvre sottie [...] avec nous ? [...] dehors la fille de cuisine ! » ; « elles ôtèrent [...] ses beaux habits » ; « Voyez un peu comme cette princesse si fière est endimanchée ! s'exclamèrent-elles en pouffant de rire » ; elles « lui infligeaient toutes les misères imaginables, elles se moquaient d'elle et lui renversaient ses pois et ses lentilles dans les cendres »	2
		sœur cadette	Elle « n'était pas si malhonnête que son aînée, [et] l'appelait Cendrillon »		3
	le bal	belle-mère		Autorise l'héroïne à aller au bal contre une corvée puis viole deux fois sa promesse	4
		préparation	« [les sœurs] appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis,		L'héroïne est requise par ses sœurs de les préparer pour le bal et elle « obéit mais en pleurant »

			car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer ; ce qu'elles voulurent bien »		
		au bal	« Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs, et leur fit mille honnêtetés : elle leur fit part des oranges et des citrons que le Prince lui avait donnés »	/	6
		à l'issue du bal	Les sœurs discutent avec l'héroïne 2 fois	/	7
		dénouement	Les sœurs « se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon [...]. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les prioit de l'aimer bien toujours [et les] fit loger [...] au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour »	Belle-mère et sœurs « pâlirent de colère » puis « perfides [tentent] de s'insinuer dans ses bonnes grâces [mais] les colombes leur crevèrent alors un œil [puis] l'autre »	8
Le bal	intention conjugale		/	« pour que [le prince] puisse choisir une fiancée »	9

départ	soir 1	« onze heures trois quarts »	Le soir venu	10
	soir 2	« Minuit »		11
	soir 3	/		12
raison	soir 1	l'héroïne part comme « recommandé »	L'héroïne « voulut rentrer »	13
	soir 2		L'héroïne « voulut partir »	14
	soir 3	/	L'héroïne « voulut s'en aller »	15
attitude	soir 1	« fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s'en alla »	« [s']échappa [...] et se réfugia dans le pigeonnier »	16
	soir 2	« s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche »	« se sauva »	17
	soir 3	/	« [s']échappa »	18
	le signe	l'héroïne « laissa tomber une de ses pantoufles »	Le prince « fait enduire de poix [...] l'escalier »	19
L'essayage	agent	Un « gentilhomme »	Le prince	20
		« Cendrillon qui les regardait [...] dit en riant : "Que je voie si elle ne me serait pas bonne !" Ses sœurs se mirent à rire et à se moquer d'elle. Le Gentilhomme [...] [la] fit asseoir [...] »	L'héroïne par trois fois ne tente pas de participer à l'essayage ; la belle-mère tente de l'empêcher : « Le fils du roi lui dit de la faire monter, mais la mère répliqua : "Oh non ! [...]" »	21

		la preuve ultime	L'héroïne « tira de sa poche l'autre petite pantoufle »	Le prince « posa les yeux sur son visage [et la] reconnut »	22
		retrovailles princières	« On la mena chez le jeune Prince, parée [encore plus magnifiquement] : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa »		23

- 26 Bettelheim propose une explication psychologique : Aschenputtel « montre qu'elle veut être choisie pour ce qu'elle est vraiment et non pour ses atours somptueux. Elle n'appartiendra à son amant que si, l'ayant vue dans son état de dégradation, il n'en continue pas moins de la désirer <sup>35</sup> », puis « elle refuse d'être choisie en raison d'une apparence due à la magie et s'arrange pour que le prince la découvre vêtue de ses haillons <sup>36</sup> ». Cet argument mérite d'être examiné rigoureusement. L'intention quasiment romantique que Bettelheim prête à l'héroïne est contredite par les faits textuels : Aschenputtel n'essaye en aucune manière de se révéler au prince dans son état misérable. De fait, elle ne laisse aucun indice pour que le prince puisse la retrouver hors du bal, contrairement à Cendrillon (l. 19) <sup>37</sup> ; elle ne s'efforce aucunement de participer aux essayages contrairement à Cendrillon (l. 21) ; elle ne produit pas de sa poche le deuxième soulier au moment décisif contrairement à Cendrillon (l. 22) ; bref, Aschenputtel n'y est pour rien dans ses retrouvailles avec le prince, au contraire de Cendrillon.
- 27 En fait, la fuite d'Aschenputtel s'explique simplement si l'on compare finement les relations familiales des deux héroïnes.

- 28 Par rapport à celles de Cendrillon, les relations d'Aschenputtel avec ses belles-mères et demi-sœurs sont infiniment plus exécrables. Si Cendrillon est brimée et maltraitée, Aschenputtel est opprimée et martyrisée avec sadisme (l. 1-4) <sup>38</sup>. L'une des sœurs de Cendrillon est plus « honnête » avec elle et c'est d'ailleurs elle qui lui donne le sobriquet <sup>39</sup> le plus affectueux qu'utilise donc le narrateur ; tandis que les trois antagonistes d'Aschenputtel sont indistinctement perverses <sup>40</sup>. Ses sœurs requièrent avec égards Cendrillon pour les préparer, tandis qu'Aschenputtel est sommée pour la même tâche et s'en acquitte avec réticence (l. 5). Cendrillon est présente lors de l'essayage et peut y participer même si elle est moquée par ses sœurs ; tandis qu'Aschenputtel est tenue absente de l'essayage que sa belle-mère tente d'empêcher (l. 21). Ses sœurs discutent avec Cendrillon à leur retour du bal (l. 7), et Cendrillon se les concilie durant le bal (l. 6) puis se réconcilie avec elles *in fine* (l. 8) ; tandis qu'Aschenputtel sera dûment vengée <sup>41</sup> de leur cruauté et de leur perfidie (l. 8). Ainsi les deux jeunes femmes vivent des situations très différentes, et Aschenputtel s'avère essentiellement motivée par la peur.
- 29 Aussi, durant le bal, Cendrillon déploie une stratégie de séduction qui ne doit pas être mise en péril ; tandis qu'Aschenputtel doit à tout prix éviter que ses demi-sœurs et sa marâtre ne la reconnaissent : d'un côté, une Cendrillon qui cache son identité y compris à ses sœurs pour qu'elles ne la divulguent pas et compromettent ainsi sa part de mystère ; de l'autre, une Aschenputtel qui se méfie, à juste titre, du châtement familial qu'elle subirait si sa présence au bal était découverte par ses sœurs (qui, de nature brutale <sup>42</sup>, sont prêtes à se mutiler pour épouser le prince). D'un côté, une Cendrillon qui quitte le bal légère et auréolée de son mystère ; de l'autre, une Aschenputtel qui s'enfuit craintive (l. 16-18). Notons enfin

qu'Aschenputtel ne part pas vers « minuit » comme Cendrillon, soit un instant temporel précis approprié à un ordre précis, mais à chaque fois vaguement le « soir » (l. 10-12), car elle doit anticiper le retour de ses sœurs. En effet, le départ précoce d'Aschenputtel répond à une autre logique que celle de Cendrillon, celle de la peur.

- 30 On pourrait s'étonner qu'Aschenputtel s'échappe du prince qui par trois fois la poursuit jusque dans sa maison. Ne devrait-elle pas, justement, se réfugier auprès de lui et s'en remettre à lui ? Tout indique que la jeune femme éprouve une bien plus grande peur de ses sœurs et belle-mère qu'elle n'a confiance, à ce stade, dans l'affection du prince pour la protéger.
- 31 Néanmoins, maintenant qu'est établie la motivation du comportement du personnage Aschenputtel, on peut faire la part des choses et comprendre en effet <sup>43</sup> le message du conte « Aschenputtel » comme celui de la véritable rencontre amoureuse fondée sur la beauté intérieure et non sur les apparences. Mais, quoi qu'il en soit, ce n'est pas le message que propose le conte « Cendrillon » : le prince ne sort pas de son palais, ni pour poursuivre la jeune femme ni pour la retrouver (il envoie un émissaire pour cela), contrairement à celui d'Aschenputtel (l. 20) ; l'héroïne une fois reconnue est « encore plus magnifique[ment parée] » pour les retrouvailles, contrairement à celles plus spirituelles d'Aschenputtel (l. 23). Insistons sur ce point, si la recherche de la beauté de l'âme peut être une éthique présente dans les contes de Grimm, les contes-de-Perrault proposent une dialectique de l'être et du paraître plus socialement pragmatique, où le paraître n'est pas stigmatisé comme un « état de mensonge <sup>44</sup> », que cela soit avec « Cendrillon », mais aussi avec « Le Chat botté » ou « Riquet à la houppe ».

- 32 Le récit « Aschenputtel » des Grimm est très différent du conte « Cendrillon » de Perrault ; l'absence d'interdit dans le premier y est d'une grande cohérence narrative, tout comme sa présence dans le second. Ainsi, en conclusion de cette première étude, l'interdit de minuit s'avère receler, plutôt qu'une leçon de morale, une leçon de vie initiatique. Et nous avons montré que la marraine l'a posé délibérément dans un but salutaire, voire pédagogique.

## Le cas des frères-cygnés

- 33 Dans le conte « Les six cygnés » des Grimm <sup>45</sup>, six frères ont été transformés en cygnés par une sorcière. Un jour, leur sœur unique et aimante les retrouve et leur demande s'il existe un moyen de les rendre à nouveau humains. Voici la réponse :

Hélas non, dirent-ils, les conditions sont trop difficiles. Pendant six ans, tu n'auras pas le droit de parler ni de rire, et tu devras coudre pour nous, pendant ce temps, des chemises d'asters. Si un seul mot venait à sortir de ta bouche, tout ton travail aura été vain.

- 34 Il s'agit donc d'une double condition : un travail de couture et une règle de mutisme.

## Le silence est d'or

- 35 La sanction est en partie explicite. On comprend bien qu'en cas de rupture du mutisme, en dépit du travail effectué, il ne sera plus jamais possible de délivrer les frères de leur ensorcellement (ou bien, au mieux, elle devra reprendre le travail au début, mais l'ambiguïté indique que cela ne fait pas de grande différence étant donné la difficulté de la chose) ; mais on ne sait pas au juste, dans le cas d'un mutisme respecté mais d'un nombre insuffisant de chemises tissées à l'échéance des six ans, ce qu'il adviendra. On peut supposer qu'alors les chemises réalisées seront néanmoins performantes et que seuls

ceux qui en bénéficieront seront délivrés (comme la fin du conte le prouvera avec une aile qui subsiste à cause d'une manche manquante). Ainsi conçues, les conditions sont optimales : ce qui garantit que la sœur s'efforcera de respecter l'échéance pour l'ensemble des chemises requises est son affection égale pour tous ses frères ; et ce qui garantit qu'elle ne rompra pas même une fois son vœu de mutisme est son propre intérêt à ne pas œuvrer pour rien.

- 36 Mais ici aussi, à l'instar de ce que nous avons examiné dans le cas de « Cendrillon », aucun motif n'est donné.
- 37 Concernant la première instruction — le travail de couture —, on comprend assez bien l'idée de préparer avec les tuniques une nouvelle peau capable de métamorphoser les frères magiquement et de leur redonner leur peau originelle. D'ailleurs il ne s'agit que d'inverser l'ensorcellement initial réalisé avec des chemises de soie blanche, une sorte d'antidote symbolique.
- 38 Mais pourquoi cet interdit de parler et de rire, pourquoi cette obligation de mutisme ? Ici aussi, comme nous l'avons fait dans le cas de « Cendrillon », écartons les explications postulant par principe des invraisemblances propres au genre littéraire. S'agirait-il alors de rendre l'épreuve plus difficile ? La tâche essentielle est déjà suffisamment pénible en soi et demande une longue abnégation (six ans !). Au fond, ce qui est demandé à la sœur, c'est un incroyable geste d'amour pour inverser le geste de haine initial de la marâtre. Et c'est bien pourquoi les frères ne présentent ces conditions, avec à la fois délicatesse et astuce, que comme des règles magiques factuelles, et non comme une demande qu'ils adresseraient à leur sœur. Ils n'énoncent les conditions qu'avec réticence et qu'après qu'elle le leur ait demandé alors même qu'ils les connaissaient déjà ; mais en

les présentant d'emblée comme impossibles à réaliser, par une sorte de *déni rhétorique*, ils mettent leur sœur au défi <sup>46</sup> .

39 Maria Tatar, dans un chapitre sur les contes ayant trait au tissage, considère que l'héroïne « *finds deliverance by withdrawing from the world and retreating into the sphere of silent domestic activities* <sup>47</sup> ». Sans conserver l'argument du personnage féminin renvoyé inéluctablement à la tâche domestique, François Flahault poursuit la première idée et propose de comprendre le silence de manière métaphorique : « Le silence de l'héroïne est analogue à ce long tissage médiateur : il la rapproche de l'inhumain, chose nécessaire pour permettre à l'inhumain de redevenir humain <sup>48</sup> . » Quant à nous, commençons par envisager la situation avec pragmatisme.

40 Imaginons ainsi, en guise de raisonnement narratif, ce qui se passerait si seule la condition du travail de couture était imposée. Bien sûr, la sœur, si dévouée, se mettrait au travail avec détermination, isolée dans la forêt. D'ailleurs, jusque-là, « elle n'a[ur]ait personne à qui parler et elle n'a[ur]ait pas envie de rire ; elle rest[er]ait assise là et ne lev[er]ait pas les yeux de son travail ». Puis lorsque surviendrait le groupe de chasseurs, intrigués par cette jeune fille seule, cousant des asters, l'assaillant de questions, il lui faudrait bien parler. Elle expliquerait sa tâche étrange face à des visages incrédules, sans parvenir à les convaincre : après tout, d'où tient-elle que les tuniques d'asters auront un pouvoir magique ? Ses frères le lui ont-ils affirmé ? Mais d'où eux-mêmes le tiennent-ils ? Elle devra bien convenir qu'elle n'en sait rien... Ils l'emmèneraient de force, sa beauté attirerait l'attention du prince... Que se passerait-il alors ? Au pire on la prendrait pour une sorcière (ce qui se produira d'ailleurs inmanquablement avec le scénario réel <sup>49</sup> mutique), au mieux on s'efforcerait dans des discussions interminables de la dissuader de poursuivre un tel labeur apparemment si vain ; elle

courrait le risque qu'on lui instille le doute et le découragement ; peut-être même le prince serait-il capable de la faire rire. Bref, elle serait au pire interrompue et au mieux seulement ralentie dans son travail de couture, elle piétinerait dans sa mission de délivrance, or le temps lui est compté <sup>50</sup> .

- 41 Il apparaît ainsi que l'interdit de communiquer qui est proposé à la sœur l'oblige à consacrer toute son attention à sa tâche, sans dévier un seul instant, sans se laisser divertir : « Elle restait assise là et ne levait pas les yeux de son travail » ; « elle restait assise là, à coudre ses chemises, et ne prêtait attention à rien d'autre ». Après tout, le vœu de silence monastique n'a-t-il pas aussi pour but de purifier l'esprit de toute distraction ? Ainsi, en cessant de parler et de rire, donc de communiquer avec les humains, la sœur est en effet amenée à se rapprocher de l'inhumanité de ses frères, comme l'a remarqué Flahault.
- 42 Cependant, à l'inverse du scénario imaginaire envisagé plus haut où il ne serait pas interdit à la sœur de communiquer, mais aboutissant à l'échec de sa mission salvatrice, force est de constater que son mutisme lui attire des ennuis et la met finalement en danger. On imagine sa souffrance quand, mise en accusation inique, elle décide de rester coite. Il est raisonnable de penser que si, communicante, la sœur prend le risque d'échouer à sauver ses frères, mutique, elle améliore ses chances de tenir les délais et donc de les sauver mais augmente d'autant son risque personnel.
- 43 Son silence est donc une condition de réussite de l'épreuve, qui est de coudre, aussi risqué cela soit-il pour elle. Cet interdit est donc ici aussi salutaire.

## Deux conditions intriquées

- 44 Cyrille François (2012) a établi la parenté, et même la filiation, entre notre conte (B) et trois autres récits allemand et danois : *Die sieben Schwäne* (anonyme), *De elleve Svaner* de Mathias Winther et *De vilde Svaner* de Hans Christian Andersen. Il est révélateur de comparer les conditions qui sont posées à la sœur pour désensorceler ses frères.

Tableau n° 2

Récit		A	B	C	D
Description	Titre original	<i>Die sieben Schwäne</i>	<i>Die sechs Schwäne</i>	<i>De elleve Svaner</i>	<i>De vilde Svaner</i>
	Titre français	« Les sept cygnes »	« Les six cygnes »	« Les onze cygnes »	« Les cygnes sauvages »
	1 <sup>re</sup> édition	1801	1812	1823	1838
	Langue	allemand	allemand	danois	danois
	Auteur	Anonyme	J. et W. Grimm	M. Winther	H. C. Andersen
Analyse	Destinateur		frères	frère aîné en rêve	fée morgane en rêve
	Nb de frères	7	6	11	12
Condition n° 1	Couture		en fleurs d'aster	en chardons	en orties de cimetières
	Échéance	7 ans	6 ans	/	/
	Transgression		une manche > une aile subsiste		une manche > une aile subsiste
Condition n° 2	Silence	ni pleurer	ni rire	/	/
	Sanction		vain	/	mort des frères

	Transgression	une larme > perte d'un œil	/	/	tentations
--	---------------	-------------------------------	---	---	------------

- 45 Concernant la confection des chemises, il s'agit bien entendu d'en coudre autant que de frères. La difficulté réside, dans les contes A et B, dans la durée longue mais limitée de l'épreuve, montrant bien qu'une chemise est censée être tissée en un an (ce qui atteste de la difficulté de l'épreuve) ; tandis que pour les contes C et D, aucun délai n'est fixé mais le tissage doit se faire à partir de plantes piquantes et urticantes, dont le moyen d'obtention est lui-même périlleux dans le cas du récit D. Sans doute que cette pénibilité supplémentaire compense une durée plus réduite, car prévoir onze et douze ans serait narrativement problématique. Quoi qu'il en soit, il s'agit bien d'établir l'ampleur du calvaire demandé et donc le dévouement admirable, voire sublime et sacrificiel <sup>51</sup>, de la sœur.
- 46 Concernant la condition complémentaire — l'interdit de communiquer —, elle subit aussi quelques variations qui sont intrinsèquement liées à la condition première. Si dans le conte B, comme nous l'avons vu, il est imposé de ni parler ni *rire*, dans le conte A il s'agit de ne pas parler ni *pleurer*, tandis que les récits C et D s'en tiennent au seul silence. Il semblerait que si le conte B craint que la sœur ne retrouve, grâce au prince, une joie de vivre qui la distrairait de son labeur, le conte A envisage plutôt qu'elle puisse désespérer elle-même et ainsi s'interrompre ; tandis que les récits C et D, dont la pénibilité de la condition première a été accrue, ne se prêtent pas au (sou)rire <sup>52</sup> et ne peuvent réprimer les pleurs (de sorte que la nouvelle D présente une jeune fille quasiment sainte). Ainsi, la formulation de l'interdit salutaire s'adapte à ce qui pourrait représenter un obstacle psychologique à la réalisation de la mission salvatrice, en fonction de la difficulté de la condition première.

47 La nouvelle D amplifie même les enjeux de l'interdit salutaire, puisque la sanction, en cas de rupture du mutisme, ne se limite pas au *statu quo* mortifère comme avec le conte B, mais menace littéralement de mort ses frères : « Le premier mot sorti de ta bouche atteindrait le cœur de tes frères comme un poignard mortel. Ainsi, leur vie dépend de ta langue. » En utilisant une métaphore visuelle frappante plutôt que le simple verbe « tuer », la possibilité que la sœur rompe son mutisme est encore minimisée, comme l'atteste le fait qu'elle se remémore régulièrement le danger : « [plutôt que de répondre à une question qui lui est adressée, elle] secoua la tête, car la vie de ses frères dépendait de son silence » ; « Quoique sa bouche fût muette, puisqu'une seule parole leur eût coûté la vie ». D'ailleurs ce récit souligne plus encore les tentations de rupture du mutisme : « Tous les jours elle aimait [le roi] de plus en plus : aussi elle aurait pu se confier à lui et lui raconter ses souffrances, mais il fallait qu'elle restât muette pour mener son œuvre à bonne fin. »

## Le fonctionnement de l'interdit

48 L'examen attentif et rigoureux des interdits (minuit et mutisme) dans ces deux récits distincts, « Cendrillon » et « Les six cygnes », nous a permis de montrer que l'interprétation la plus simple de leur fonction consiste, dans les deux cas, en une aide salutaire à la réussite de l'objectif principal des héroïnes (séduire et coudre).

49 Remarquons que nos interdits s'écartent du schéma proppien. Dans les deux cas, ils sont posés aux héroïnes par des personnages qui leur sont foncièrement bienveillants (d'une part la marraine, d'autre part les frères, qui sont même directement intéressés à la réussite de leur sœur) ; dans les deux cas, les interdits ne sont pas du tout transgressés.

50 Mais alors, en admettant notre thèse d'interdits posés délibérément par des adjuvants ne visant qu'à procurer une méthode pour la réussite des héroïnes, se présentent deux questions : 1) pourquoi ces adjuvants ne pouvaient-ils pas simplement proposer leurs idées sur la meilleure manière de réussir l'épreuve sous forme de simples conseils ? 2) pourquoi ces personnages supposés si favorables ne pouvaient-ils pas expliquer clairement aux héroïnes les raisons de tels interdits ?

## L'interdit et sa sanction

51 Nous avons déjà noté l'ambiguïté des formulations, dans nos récits, quant à leur statut « d'interdit ». Dans « Cendrillon », il s'agit d'une « recommandation », et dans « Les six cygnes », il s'agit d'une « condition <sup>53</sup> ». Aussi, pourquoi ne pas avoir formulé clairement des *conseils* <sup>54</sup> ? Par exemple, cela aurait pu donner :

- pour « Cendrillon » : ne reste pas trop longtemps au bal, sinon tu lasserai le prince ; pars au moment où tu rencontreras le plus de succès, avant que les danses ne s'achèvent, sans doute vers minuit, sinon tu ne pourras pas emporter durablement le cœur de ton amant ;
- pour « Les six cygnes » : la tâche est si difficile qu'il te faudra t'y consacrer entièrement et te concentrer sans la moindre distraction, le mieux serait que tu t'abstiennes de parler avec quiconque, sinon, dissuadée de poursuivre ou seulement ralentie, tu échoueras.

52 Bien sûr, les héroïnes protesteraient de bonne foi de leur volonté de bien faire et de leur discernement à mettre en œuvre la plus sage manière d'atteindre leurs objectifs. Elles assureraient qu'elles comprennent parfaitement le bon sens et le caractère judicieux de ces conseils, et qu'elles feront de leur mieux. Mais imaginons (par un récit alternatif) ce qui se passerait alors :

- pour « Cendrillon » :  
Lorsqu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, elle poussa un soupir, résignée à partir, mais au moment où elle se détournait vers l'entrée du palais, elle repéra cette si gracieuse princesse, dont on disait qu'elle avait eu les plus grands maîtres à danser, qui s'approchait du prince. Alors que les violons commencèrent

à jouer la première mesure d'un menuet, Cendrillon reprit soudainement la main du prince, se disant qu'elle pourrait bien s'en aller à la fin de cette danse. Mais à l'issue de celle-ci, à nouveau elle trouva une raison de s'attarder. Bientôt il fit jour...

- pour « Les six cygnes » :

Lorsque survint un groupe de chasseurs, la sœur, se remémorant le conseil reçu, resta coite. Ils pouvaient bien la croire muette, seul lui importait de sauver ses frères. Puis on l'emmena auprès du roi qui succomba à son charme, et elle devint reine. Elle s'efforçait de ne pas lever ses yeux de son ouvrage mais il faut dire qu'il était beau, et surtout qu'il était bon et doux avec elle. Elle résistait à l'envie de se confier à lui, mais elle le voyait tant souffrir des médisances à son sujet, qu'elle se dit qu'elle pourrait bien lui parler juste quelques instants pour s'expliquer, sans se retarder trop. Il fut très surpris quand elle ouvrit la bouche mais il écouta ses paroles et comprit ses raisons. Seulement désormais, dans le seul but d'abréger les souffrances de sa reine, le roi venait l'entretenir sans cesse de ses bonnes idées pour délivrer ses frères par d'autres moyens, et elle devait bien se résoudre à lui répondre. Lorsqu'il ne fut plus possible de mettre fin à la cabale à son encontre et que le procès commença, le roi la conjura de parler, ce qu'elle fit, de sorte qu'arriva vite le dernier jour des six ans, et qu'elle n'avait qu'à peine avancé dans sa tâche.

- 53 En effet, n'est-il pas évident que la formulation d'un conseil, comportant même une description des conséquences naturelles <sup>55</sup> qui se produiraient s'il n'était pas suivi, offre moins de garanties de respect scrupuleux qu'un interdit, c'est-à-dire une prescription assortie d'une sanction en cas d'infraction <sup>56</sup> ? Surtout si le sujet concerné n'a pas encore acquis une maturité suffisante pour intégrer de lui-même la pertinence du comportement demandé.
- 54 Soit, mais pourrait-on alors penser que, de la part de protecteurs, des menaces de sanctions suffiraient pour inciter les deux héroïnes à respecter ces « conseils » et qu'il ne serait pas nécessaire d'avoir vraiment l'intention de les appliquer ? Le conte « Les six cygnes », de par sa construction narrative, ne permet pas de le vérifier. En tout cas il semble que l'héroïne (et le lecteur aussi sans doute) soit suffisamment persuadée que ce ne sont pas des vaines menaces et elle ne les prend pas à la légère : elle ne courra pas le risque de rompre, même une fois, son mutisme. Mais le conte « Cendrillon »

offre l'occasion à l'héroïne de vérifier par deux fois la réalité de la sanction : « Cendrillon arriva chez elle [...], sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui étant resté de toute sa magnificence. » On comprend bien que, par souci de crédibilité, la marraine ne peut pas se permettre de ne pas exécuter l'avertissement annoncé.

- 55 Dira-t-on que les émetteurs des interdits, pourtant bienveillants envers les héroïnes, leur feraient prendre des risques bien importants si on admet qu'ils mettent délibérément et réellement en place ces sanctions ? En effet, en cas de transgression, Cendrillon, si elle outrepassait minuit, devrait non seulement affronter un ridicule particulièrement embarrassant, sans doute un rejet du prince, et, ultérieurement, des brimades familiales. Quant à la sœur, en cas de rupture du mutisme, elle condamnerait ses frères à leur destin animal (dans le récit des Grimm), voire à la mort (dans le récit d'Andersen). Comment comprendre que des personnages positifs puissent faire prendre de tels risques à leurs protégés ?
- 56 Il s'agit là du résultat d'un calcul somme toute rationnel <sup>57</sup>. Dans le cas de la sœur des frères-cygnés, sans interdit salutaire, au mieux parviendrait-elle à tisser quelques chemises et donc à sauver quelques-uns de ses frères, soit un gain nul à moyen ; inversement, soumise à l'interdit de communiquer, au pire elle le transgresse et se retrouve dans la situation initiale (dans le récit des Grimm), soit une perte faible <sup>58</sup> (en intégrant la culpabilité due à son échec), au mieux elle respecte le mutisme et maximise ainsi ses chances de les sauver tous <sup>59</sup> : gain maximal. Il faut considérer aussi que la sœur, avec candeur, compte sincèrement faire de son mieux sans anticiper ou même imaginer des difficultés qui pourraient survenir, contrairement aux personnages plus expérimentés que sont ses frères (ou la fée dans le récit d'Andersen).

- 57 Dans le cas de Cendrillon, sans interdit salutaire, elle n'optimise pas ses chances de séduire le prince et de sortir de sa condition misérable, mais passe certainement un moment mémorable à ce bal, soit un gain faible ; inversement, soumise à l'interdit de minuit, au pire elle le transgresse et se retrouve dans la situation initiale, avec quelques embarras au passage, soit une perte faible ; au mieux elle fait preuve de *bonne grâce* avec virtuosité, et emporte le gain maximum : *in fine* elle peut devenir reine. Il est même légitime de penser que si Cendrillon n'a espéré, en allant au bal, que de vivre un moment extraordinaire, et peut-être dans le meilleur des cas se trouver un gentilhomme de mari, sa marraine, elle, a anticipé, connaissant les qualités de sa filleule, la possibilité du gain maximal, séduire le prince, lors de cette occasion unique, et donc pesé les risques conformément.
- 58 Il est donc tout à fait rationnel pour des personnages bienveillants de prendre de tels risques envers leurs protégés en choisissant une stratégie d'interdits salutaires.

## L'interdit et son motif

- 59 Pourrait-on concevoir que les destinateurs, tout en posant leurs interdits, prennent soin de les motiver, de les expliquer ? Mais du même coup serait révélé clairement que ces interdits ne correspondent à aucune contrainte techniquement magique, et qu'ils sont posés délibérément dans l'intention d'obliger à une bonne pratique. On imagine aisément les réactions de protestation des destinataires : « Ne vous inquiétez pas ! Nous avons compris la sagesse de vos conseils, nul besoin d'une menace... » Et même si elles en acceptaient le principe, la perspective de transgresser les interdits leur semblerait moins grave, possiblement négociable pour une seconde chance.

- 60 Il fallait donc bien, du point de vue des personnages adjuvants, surtout ne pas discuter des motifs de leurs interdits, que cela reste à leur insu, tout au moins initialement. Aussi s'arrangent-ils pour ne pas avoir à fournir d'explication et pour limiter la possibilité qu'il leur en soit demandé.
- 61 Ainsi, dans le cas de « Cendrillon », la marraine énonce-t-elle la règle *in extremis*, une fois la jeune fille parée et montée en carrosse, et évidemment trop impatiente de partir (« ne se sentant pas de joie ») pour entamer une discussion <sup>60</sup>. D'ailleurs, sa marraine ne lui avait-elle pas demandé d'emblée d'être « bonne fille », comme condition à sa coopération (« seras-tu bonne fille ? dit sa Marraine, je t'y ferai aller »), c'est-à-dire ici <sup>61</sup> de lui vouer une confiance un peu aveugle (non pas « sois gentille » mais « fais-moi confiance, crois-moi sur parole, ne [me] pose pas de question »). Confiance dont Cendrillon fait preuve immédiatement : « Apporte-moi une citrouille. Cendrillon alla aussitôt cueillir la plus belle [...], et la porta à sa Marraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourrait faire aller au Bal » ; ce qui signifie précisément que Cendrillon se le demande mais ne le demande pas.
- 62 Dans le cas des frères-cygnés, le dispositif par lequel l'héroïne apprend les conditions de la délivrance de ses frères fait écran à toute interrogation éventuelle. Soit, dans le conte B, ce sont les frères qui s'expriment collectivement <sup>62</sup>, et, comme nous l'avons déjà vu, mettent leur sœur au défi, concentrant son attention sur sa détermination plutôt que sur sa rationalité, et de toutes les manières s'éclipsent aussitôt achevé leur discours ; soit, dans les récits C et D, les conditions sont communiquées durant un rêve, de telle sorte que la sœur n'est jamais en contact réel et direct avec le supposé émetteur initial.

## L'interdit pédagogique

- 63 L'interdit, que l'on peut définir maintenant comme une prescription sanctionnée mais non motivée (au contraire du *conseil*), correspond bien à la forme requise dans les situations de nos récits. Pourtant, les deux cas étudiés diffèrent sur un point important.
- 64 L'enjeu essentiel du conte « Les six cygnes » des Grimm étant que la sœur fasse preuve d'une affection rédemptrice envers ses frères, l'objectif unique est qu'elle réussisse l'épreuve. Il ne s'agit pas de lui inculquer la vertu de la concentration en toutes choses ! De fait, la sœur dévouée des frères-cygnes ne semble pas réaliser que la condition de mutisme qui lui est imposé n'est pas une fin en soi mais un moyen de sa réussite <sup>63</sup> .
- 65 Tandis que dans le conte « Cendrillon » de Perrault, l'enjeu est celui d'une initiation, d'un apprentissage <sup>64</sup> . Mais le personnage Cendrillon doit le découvrir par elle-même. De fait, sa marraine lui laisse matière à réfléchir, lors de sa préparation pour se rendre au bal. Outre le mystère entretenu à dessein sur l'interdit de minuit, la nature des pantoufles est au moins aussi mystérieuse. D'abord, sa marraine les lui remet telles quelles, objets déjà en soi extraordinaires, contrairement à tous les autres éléments de sa parure qui résultent d'une transformation magique ; ensuite, sa marraine ne les mentionne pas lorsqu'elle « l'averti[t] que si elle demeurait au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme » ; enfin, Cendrillon peut constater d'elle-même, passé minuit, qu'en effet tout reprend sa première forme, hormis les pantoufles qui subsistent. Certes, même un lecteur attentif pourrait, à sa première lecture, ne pas remarquer ces anomalies, en revanche la protagoniste, qui visualise non

seulement parfaitement la situation mais a participé à la collecte des objets de transformation, ne peut pas les avoir manquées. Réfléchi comme elle est, plutôt que d'interroger sa marraine à ce sujet, même ultérieurement, gageons qu'elle réalisera que cela est ainsi à dessein <sup>65</sup>, et en tirera les conséquences : elle abandonne délibérément ses pantoufles, puisqu'elle a compris qu'il s'agit du seul signe qu'elle peut laisser <sup>66</sup>.

- 66 Cendrillon a intégré d'autant plus pleinement l'enseignement de sa marraine qu'elle l'a expérimenté (le premier soir) avant que d'en comprendre la leçon par elle-même. C'est pourquoi le deuxième soir, Cendrillon « s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche » et non dans la frustration ou l'angoisse : douée de *bonne grâce*, elle connaît son effet. De ce point de vue, l'interdit auquel elle est soumise est non seulement salutaire, mais porte une valeur pédagogique qui lui permet de résoudre le paradoxe d'une bonne grâce *apprise naturellement*.

## Conclusion

- 67 L'étude de deux interdits dans deux contes merveilleux distincts nous permet de réfuter les seules fonctions dramatique et probatoire que la critique leur accorde généralement. Nous avons pu montrer plutôt que ces interdits-là partagent une intention similaire, celle de viser le salut des destinataires. Ils se distinguent cependant sur la valeur pédagogique que comporte l'interdit dans « Cendrillon », contrairement à celui des « Six cygnes ». Nous validons ainsi la fécondité de l'analyse du fonctionnement des interdits par le triplet {règle – motif – sanction}.
- 68 Il en résulte qu'avec une virtuosité si à propos, Perrault élabore une mise en abyme d'une grande cohérence discursive. En effet, ce que la

marraine tente d'enseigner à l'héroïne, soit un certain art de l'ambiguïté, elle le pratique à son égard, et le texte nous narre cela de la même manière : Cendrillon expérimente une pratique de voilement/dévoilement pour séduire le prince (entre son nom, caché, son apparence, éblouissante, ses pieds, apparents à travers le verre lorsque sa robe se soulève, ses disparitions, inopinées) ; la marraine transmet son message éducatif à Cendrillon sous la forme d'un interdit lui permettant de s'en approprier par l'expérience le sens caché ; le texte représente au lecteur cet enseignement sous la forme narrative d'un conte plein d'ambiguïtés (du motif de l'interdit à l'abandon de la pantoufle), plutôt qu'une forme argumentative, sans didactisme.

- 69 Il serait intéressant d'étudier si ce type d'analyse permet de réinterpréter les récits merveilleux de *Sodome et Gomorrhe* et d'*Orphée et Eurydice* : les interdictions de se retourner possèdent-elles également une fonction salutaire ? Plus généralement, il apparaît que l'analyse fine de l'interdit peut permettre de distinguer plusieurs types d'interdits, et que le corpus des contes merveilleux se prête idéalement à ce programme de recherche.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

#### Textes

ANDERSEN Hans Christian, *Contes*, trad. D. Soldi [1856], Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1876, p. 302-329.

G RIMM Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, H. Rölleke (éd.), 2 vol., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986

GRIMM Jacob & Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par N. Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, vol. 1.

MARZOLPH Ulrich (éd.), *Feen-Mährchen: zur Unterhaltung für Freunde und Freundinnen der Feenwelt. Volkskundliche Quellen*, Hildesheim, Olms, 2000.

PERRAULT Charles, *Contes*, établis par G. Rouger [1697], Paris, Garnier, 1967.

W INTHER Mathias, *Danske Folkeeventyr*, Copenhague, Den Wahlske Bohandlings Forlag, 1823.

## Études

ADAM Jean-Michel, « Le dialogue intertextuel du *Trésor des Contes* d'Henri Pourrat avec les Grimm et Perrault », *Féeries*, n<sup>o</sup> 9, « Le dialogue intertextuel des contes de Grimm », 2012, p. 161-196.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 2007.

BRICOUT Bernadette, *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005.

CALVINO Italo, *Contes populaires italiens*, t. 4 : *Les Îles*, Paris, Denoël, 1984.

COURTÈS Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* [1976], Paris, Hachette, 1980.

DU BOSQ Jacques, *L'Honnête femme* [1632], Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1665.

ESCOLA Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

FARET Nicolas, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour*, Paris, Toussaint du Bray, 1630.

FLAHAULT François, *La Pensée des contes*, Paris, Anthropos, coll. « Economica », 2001.

FRANÇOIS Cyrille, « Échanges et dialogues intertextuels : l'exemple des contes de Perrault et des frères Grimm », dans M. Bragança et S. Wilson (éds), *É/change : transitions et transactions dans la littérature française / Ex/change: Transitions et Transactions in French Literature*, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 43-57.

FRANÇOIS Cyrille, « C'est la plume qui fait le conte : *Die sechs Schwäne* des frères Grimm et *De wilde Svaner* de Hans Christian Andersen », *Féeries*, n° 9, « Le dialogue intertextuel des contes de Grimm », 2012, p. 55-84.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1977], Paris, Grasset, 2001.

KELSEN Hans, *Théorie pure du droit*, trad. H. Thévenaz, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988.

LA FONTAINE Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* [1669], Fr. Charpentier (éd.), Paris, GF-Flammarion, 1990.

POURRAT Henri, *Le Trésor des contes*, Paris, Gallimard, 1948, t. I.

SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

SOLNON Jean-François, *La Cour de France*, Paris, Fayard, 1987.

TATAR Maria, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* [1987], Princeton, Princeton University Press, 2003.

## NOTES

1. J'utiliserai dans cet article le terme de « motif » au sens usuel et juridique de *raison d'agir*, et non au sens narratologique d'*élément constituant du conte*.

2. Le titre complet du conte est « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » de Perrault (1697), que nous indiquerons simplement par le premier mot, mais entre guillemets pour désigner le récit, et ainsi le distinguer du personnage ; *Die sechs Schwäne* (KHM 49) des Grimm (1857).

3. Comme l'ont montré notamment Jean-Paul Sermain (2005), Marc Escola (2005) et Jean-Michel Adam (2010), l'ensemble des récits des recueils de fiction de Perrault de 1694, 1695 et 1697 forment un corpus d'une grande cohérence générique, comprenant des récits qualifiés aussi bien de contes que d'histoire ou nouvelle, des textes en vers et en prose.

4. Cette position ne peut être argumentée dans le cadre de cet article, mais nous espérons qu'il contribuera précisément à montrer par l'exemple qu'un sens cohérent est accessible.

5. C'est le motif utilisé dans le film d'animation *Cinderella* (1950) de Walt Disney et dans la comédie musicale télévisée *Cinderella* (1997) de Robert Iscove, dont voici respectivement les ultimes échanges entre la marraine et Cinderella :

« — Yes, my child, but like all dreams, well, I'm afraid this can't last forever. You'll have only 'til midnight and then... / — Midnight? Oh, thank you. / — Oh, now, now just a minute. You must understand, my dear. On the stroke of twelve, the spell will be broken, and everything will be as it was before. / — Oh, I understand, but... it's more than I ever hoped for. / — Bless you, my child.

-----

– *There’s one tiny little thing before I forget. You must leave while before the clock strikes twelve. It’s very important. / – Before twelve? / – Look I don’t make the rules. The magic only lasts till midnight. Come on Cinderella it’s time to go. »*

Henri Pourrat publie le conte *Marie-Cendron* dans *Le Trésor des contes* en 1948. Ici, c’est à la messe et non au bal qu’est empêchée de se rendre la jeune fille :

« Ainsi [somp tueusement] mise, la fée l’envoya à l’église. Mais ce fut en lui recommandant de sortir avant le dernier évangile. — *Peut-être que l’habillement était fée ? Peut-être que l’enchantement ne devait tenir que juste pour ce temps de la messe ? Toujours est-il que si la Cendroune n’était pas sortie au juste moment, il lui arriverait malencontre. »* (H. Pourrat, *Le Trésor des contes*, 1948, p. 56) (Je souligne) Ainsi, de façon plus sophistiquée, le narrateur pose de manière rhétorique la question du motif mais pour mieux l’esquiver en laissant croire que là n’est pas l’enjeu (nous allons plus loin que Jean-Michel Adam (« Le dialogue intertextuel du *Trésor des Contes* d’Henri Pourrat avec les Grimm et Perrault », *Féeries*, n° 9, 2012, p. 180) sur ce point : « “Toujours est-il que” laisse entendre que ce qui suit est narrativement seul digne d’intérêt et que, rétroactivement, l’état de choses auquel la locution renvoie doit être considéré comme une question secondaire. »).

6. J. Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, 1980, p. 125-126.

7. J.-Fr. Solnon, *La Cour de France*, 1987, p. 455.

8. Br. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, 2007, p. 392-393.

9. Dans le monde des contes-de-Perrault, les fées-marraines ne sont pas seulement dotées de capacités magiques ou de bienveillance quasi-maternelle, elles font preuve aussi de bon sens psychologique :

– dans « *Peau d’Âne* » : « Je sais, dit-elle, en voyant la Princesse, Ce qui vous fait venir ici, Je sais de votre cœur la profonde tristesse ; Mais avec moi n’ayez plus de souci. Il n’est rien qui vous puisse nuire Pourvu qu’à mes conseils vous vous laissiez conduire » ; « la sage fée » ;

– dans « *La Belle au bois dormant* » : « [...] grandement prévoyante, elle pensa que quand la Princesse viendrait à se réveiller, elle serait bien embarrassée toute seule dans ce vieux Château. » ;

– dans « *Riquet à la houppe* » : « Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée ; votre fille sera récompensée d’ailleurs, et elle aura tant d’esprit, qu’on ne s’apercevra presque pas qu’il lui manque de la beauté. »

10. Selon le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), « dresser » signifie « instruire et disposer à faire quelque chose ».

11. B. Bricout, *La clé des contes*, 2005, p. 140.

12. *Ibid.*, p. 138.

13. Cette idée est d’ailleurs un topos de la littérature classique. Perrault lui-même, dès 1660, écrit un *Dialogue de l’amour et de l’amitié*. Dans sa *Lettre à Monsieur l’abbé d’Aubignac* qui l’accompagne, il établit déjà ce principe de séduction : « L’Amour [...] se port[e] avec plus

d'empressement et de chaleur aux choses qui lui sont défendues, qu'à celles qui lui sont permises. » (Ch. Perrault, *Contes*, 1967, p. 211) En 1665, dans ses *Réflexions ou sentences et maximes morales*, François de La Rochefoucauld aphorise que « n'aimer guère en amour est un moyen assuré pour être aimé ». En 1669, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, comme me l'a soufflé Jean-Paul Sermain, le dieu de l'amour professe que « du moment que vous n'aurez plus rien à souhaiter, vous vous ennuierez. [...] le meilleur pour vous est l'incertitude, et qu'après la possession vous ayez toujours de quoi désirer » (Fr. Charpentier [éd.], 1990, p. 72). Puis, plus tard, la « coquetterie » féminine consistant à se dérober pour se faire désirer deviendra, selon René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 2001, p. 138) qui s'efforce d'en expliquer le mécanisme, un thème majeur, notamment chez Marivaux.

14. Nous en avons de multiples témoignages dans le récit : elle pleure pour émouvoir sa marraine et lui faire exprimer sa demande à sa place, elle l'interroge de manière rhétorique, elle manipule ses sœurs, etc.

15. Le conte apparenté *Datte, belle datte* de Italo Calvino (*Contes populaires italiens*, 1984, p. 13) illustre plaisamment ce mystère qui excite la curiosité :

« Onze heures trois quart sonnèrent à l'horloge. / — Monseigneur, je suis obligée de m'en aller ! / — Déjà, le bal n'est pas encore fini ! / — Oui mais moi, j'ai promis de rentrer, de rentrer à cette heure-là. Vous savez, je peux être punie. / — Je n'aimerais pas que vous soyez punie. Allez-vous revenir ? / — Oui, je reviendrai. / — Comment vous appelez-vous ? / — Par mon nom. / — Et où logez-vous ? / — Dans la maison qui a une porte. / — Dans quelle rue ? / — Dans la ruelle où il y a de la poussière. / — Madame, vous me faites mourir. / — À votre aise ! »

Mais Cendrillon, elle, ne garantit même pas au prince qu'elle reviendra !

16. Notons que l'heure imposée, minuit, devient compréhensible à partir des principes d'incognito et de disparition que met en œuvre Cendrillon. Les bals d'apparat se terminent souvent vers une heure du matin. C'est pourquoi le choix de minuit est un bon pronostic de la marraine pour limiter le risque que sa filleule ne s'attarde au-delà de la fin du bal, où il lui serait alors difficile de s'éclipser facilement.

17. La réaction du prince du conte apparenté « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy, en 1698, est encore plus claire : « Il la fait ramasser, la regarde, en admire la petitesse et la gentillesse, la tourne, retourne, la baise, la chérit et l'emporte avec lui. »

18. Dans le monde-de-Perrault, le conte « La Belle au bois dormant » établit implicitement à un peu plus de huit heures (soit une longue nuit de bal) la durée avant que la première conversation ne se tarisse entre deux inconnus frappés réciproquement de coup de foudre amoureux : « Il y avait quatre heures qu'ils se parlaient, et ils ne s'étaient pas encore dit la moitié des choses qu'ils avaient à se dire. » Or, dans le récit qui nous occupe, l'attachement n'étant pas initialement aussi réciproque, il s'ensuit que la conversation durerait moins longtemps.

19. Le potentiel érotique de telles pantoufles est, semble-t-il, apprécié par les strip-teaseuses de pole dance qui portent des escarpins en plexiglas.

20. Finalement Joseph Courtès ne dit pas autrement avec son vocabulaire sémiotique : « La fuite de Cendrillon (et [...] son refus de dire qui elle est) [...] la fait passer [de] l'état mensonger [à] l'état de secret [comme] faire-persuasif. » (ouvr. cité, p. 134-135)

21. Et la seconde moralité lui réplique, pertinemment mais hors de propos pour nous ici, en arguant, avec réalisme voire cynisme, que pour obtenir le succès social (au-delà du seul conjugal), toutes les qualités que l'on puisse posséder sont insuffisantes sans relations influentes — comme l'illustre le récit.

22. Je souligne.

23. Dans le monde-de-Perrault, comme l'illustre bien le conte « Les Fées », s'oppose en effet les « humeur[s] » empreintes de « douceur » et d'« honnêteté » à celles « si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles ».

24. On sait l'impact au niveau du sens, en français, dans la syntaxe des adjectifs épithètes, de l'antéposition ou de la postposition.

25. É. Littré, *Dictionnaire de la langue française* (1872-77), « GRÂCE ».

26. J. Du Bosc, *L'Honnête femme*, 1665, p. 145.

27. Lorsque sa marraine demande d'entrée de jeu à Cendrillon d'être « bonne fille », il s'agit d'un échange, puisque c'est une condition qu'elle pose à sa coopération, et non d'une injonction éducative. En outre « bonne fille » recouvre un sens particulier dans le monde-de-Perrault, mais nous en reparlerons plus loin.

28. Comme le titre du conte « Les Fées » abondamment discuté par la critique (notamment Soriano).

29. Voir « La Belle au bois dormant » et « Riquet à la houppe ».

30. Remarquons qu'on peut se demander s'il n'est pas fait allusion à la nature oxymorique de la situation de Cendrillon dès le titre du récit : Cendrillon ou la petite pantoufle de verre. En effet, la pantoufle est une chaussure souple et légère, tandis que le verre est un matériau cassant et relativement lourd. Il faut bien posséder la *bonne grâce* de Cendrillon pour parvenir à la porter pour danser « avec tant de grâce » et courir « aussi légèrement qu'aurait fait une biche ». Cet oxymore est délibérément recherché, sinon pourquoi ne pas employer le mot « soulier », ou même le mot « mule » (qui désigne une chaussure n'ayant pas autant la même caractéristique de souplesse) comme dans « Finette Cendron » ? Et pourquoi rappeler le syntagme *pantoufle de verre* dans le titre alors que le surnom Cendrillon eût suffi, comme dans d'autres titres de contes-de-Perrault ?

31. J. Du Bosc, ouvr. cité, p. 145.

32. *Ibid.*, p. 146.

33. N. Faret, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour*, 1630, p. 35.

34. Je ne qualifierai pas ces contes comme étant des *versions* d'un même *conte-type*, comme le fait la tradition folkloriste, ces notions me semblant problématiques, et je préfère les qualifier

de contes *apparentés* formant une *famille*, un peu à la manière dont Wittgenstein parle d'*air de famille* ; mais cela ne peut faire l'objet d'une argumentation dans le cadre du présent article.

35. Br. Bettelheim, ouvr. cité, p. 391.

36. *Ibid.*, p. 396.

37. Dans « Cendrillon », *a minima* subsiste une ambiguïté sur la nature accidentelle ou délibérée de son geste, tandis que c'est clairement le prince qui use d'un stratagème dans « Aschenputtel ».

38. Dira-t-on que cela résulte du style des contes des Grimm qui serait en général plus cruel que celui des contes de Perrault ? Non, car cela ne change rien à notre affaire : si nombre des situations des contes des Grimm sont certainement cruelles, celle d'Aschenputtel ne le serait pas moins pour autant. D'autre part, mon interprétation est renforcée par les faits co-textuels des personnages des contes-de-Perrault qui sont clairement cruels quand cela convient au récit, comme la belle-mère de « La Belle au bois dormant », et même la mère des « Fées ». D'ailleurs, dans ce dernier cas, comme le remarque Jean-Michel Adam, la vérité contrastive des « Fées » avec « Cendrillon » est d'autant plus flagrante que « c'est manifestement l'ajout de *Cendrillon*, [dans le recueil de] 1697, qui explique les changements [dans le texte des] *Fées* de 1695 au point [...] d'introduire une cruauté maternelle pire que celle de la marâtre [de *Cendrillon*] » (*Textualité et intertextualité des contes*, 2010, p. 240). Cela signifie bien que la belle-mère de Cendrillon n'est pas *si cruelle* que cela !

39. Sobriquet dont « le suffixe "illon" n'est point péjoratif » (J. Courtès, ouvr. cité, p. 112).

40. Avec une évolution génétique cependant qui fait « circuler » l'antagonisme : « Les corvées pour l'empêcher d'aller [au bal] sont infligées par les sœurs [dans l'édition première de] 1812 [...] alors que le rôle est repris par la marâtre [dans l'édition dernière de] 1857. » (C. François, « Échanges et dialogues intertextuels : l'exemple des contes de Perrault et des frères Grimm », dans M. Bragança et S. Wilson (éds), *É/change : transitions et transactions dans la littérature française / Ex/change: Transitions et Transactions in French Literature*, 2011, p. 53)

41. Dans d'autres contes apparentés, les sœurs sont « seulement » transformées à leur tour en « domestiques » (J. Courtès, ouvr. cité, p. 137).

42. Sur ce point je rejoins Bruno Bettelheim (ouvr. cité, p. 396) : « [...] la nature brutale des deux sœurs ; elles sont prêtes à tout pour frustrer [Aschenputtel] et atteindre leur but. » D'ailleurs, concernant la cruauté des sœurs d'Aschenputtel *versus* celles de Cendrillon, remarquons, à la suite de la discussion de la note 27, que le thème de la mutilation est présent dans le « Peau d'Âne » de Perrault (« L'autre en coupe un petit morceau / [...] Pour faire que son doigt cadre bien à l'anneau »), attestant que les sœurs de Cendrillon, au-delà des styles respectifs des auteurs Perrault et Grimm, ne sont pas portées à de telles extrémités.

43. Dans le sens de la remarque de Bruno Bettelheim.

44. J. Courtès, ouvr. cité, p. 133.

45. J'utilise la traduction de Natacha Rimasson-Fertin (J. et W. Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, 2009, p. 275-279).

46. En fait, un examen attentif des éditions successives des *Contes pour les enfants et la maison* des Grimm montre que le passage qui nous occupe est le résultat d'une évolution génétique, majeure entre 1812 et 1819. Après que les frères ont expliqué à leur sœur leur métamorphose vespérale, nous trouvons (je traduis) : en 1812, « Si tu veux nous délivrer, tu dois [...] » ; en 1819, « Mais je ne peux pas vous délivrer ? dit la jeune fille. Hélas non, répondirent-ils, tu ne peux pas, car c'est trop difficile : [...] » ; en 1837 (et suiv.), « Leur sœur se mit à pleurer et dit : vous ne pouvez donc pas être délivrés ? Hélas non, répondirent-ils, les conditions sont trop difficiles : [...] ». Ainsi, c'est à partir de la deuxième édition que les frères n'énoncent pas spontanément les conditions de leur délivrance mais en réponse à une question spécifique de leur sœur, et que la formulation, d'abord neutre, se transforme en ce déni rhétorique. Puis, à partir de 1837, la forme se stabilise : la question de leur sœur est plus apitoyante et le terme de « conditions » est introduit.

47. M. Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, 2003, p. 115.

48. Fr. Flahault, *La Pensée des contes*, 2001, p. 136.

49. Par réel, il faut entendre ici « fictif » opposé à « imaginaire », c'est-à-dire le récit des Grimm, réel dans sa réalité fictive, par rapport à mon scénario imaginaire ci-dessus.

50. D'ailleurs, notons que même lorsqu'elle ne dit mot, dans le scénario réel, elle achève à peine le travail de couture au tout dernier moment de l'échéance.

51. « [Elle] résolut [...] de délivrer ses frères, quand bien même elle devrait le payer de sa propre vie » et de la confiscation de ses propres enfants. À comparer avec l'attitude moins sacrificielle de la sœur dans le récit apparenté « Les sept corbeaux » des Grimm, limitée à son petit doigt, et motivée par un sentiment de culpabilité envers ses frères.

52. Récit D : « Le roi [...] fit jouer de la musique [...]. Cependant aucun sourire ne parut sur ses lèvres ou dans ses yeux ; la douleur seule s'y montrait. »

53. Mais la notion d'*interdit* est explicitement évoquée deux fois : lors de l'énonciation initiale de la *condition* (« *du darfst nicht* » que Natacha Rimasson-Fertin traduit par « tu n'auras pas le droit »), puis en fin du récit (« *nicht ... durfte* » que Natacha Rimasson-Fertin traduit par « il était interdit »).

54. Comme, dans les contes-de-Perrault, on en trouve dans « Peau d'Âne » (« Pourvu qu'à mes conseils vous vous laissiez conduire »), dans « Le Chat Botté » (« Si vous voulez suivre mon conseil, votre fortune est faite ») et « Le Petit Poucet » (« Ils crurent son conseil »).

55. L'alternative crédible à la sanction d'un interdit, afin d'être respecté, étant bien sûr de convaincre de la certitude de conséquences *surnaturelles*, comme le font les marraines de Cinderella (voir note 5). D'ailleurs, dans *Cinderella* de Disney, la marraine n'énonce même pas de règle à suivre à sa destinataire, il lui suffit d'évoquer la conséquence qu'il y aurait à rester après minuit.

56. La sanction délibérée de l'énonciateur, et non pas la conséquence naturelle indépendante de lui, est en effet essentielle à la définition d'un interdit. Hans Kelsen établissait déjà, dans sa *Théorie pure du droit*, que la sanction caractérise la norme juridique (1988, p. 70).

57. Nous ne prétendons pas recourir, dans l'analyse qui suit, au formalisme de la théorie des jeux, mais simplement faire œuvre de logique.

58. Dans le cas du récit d'Andersen, la transgression entraînerait une perte forte, la mort, mais pas maximale, à considérer que leur situation animale est déjà assez mortifère en soi ; c'est pourquoi, dans ce récit, la formulation de l'interdit exprime plus clairement qu'il ressort pour l'héroïne d'un choix de se lancer ou non dans une entreprise aussi risquée : « Rappelle-toi bien que, depuis le moment où tu auras commencé ce travail jusqu'à celui où il sera terminé [...] il te faudra garder un silence absolu. [...] leur vie dépend de ta langue. » (je souligne)

59. Bien que prenant alors le risque d'être elle-même exécutée comme sorcière : mais n'est-elle pas justement sublime d'abnégation ?

60. Ou, dans le cas de *Cinderella* de Disney, trop reconnaissante déjà de pouvoir rien qu'un peu aller au bal pour oser sembler contester.

61. Dans le sens « qui ne songe à aucune malice » (*Dictionnaire universel* de Furetière, 1690, BON HOMME) qui implique une confiance à la limite de la crédulité.

62. L'usage du « dirent-ils » est bien entendu métaphorique : qu'ils s'expriment vocalement à l'unisson ou complètent le discours les uns les autres, en tout cas ils donnent le sentiment à leur sœur d'être tous d'accord avec l'énoncé, rendant cela indubitable, de sorte qu'elle ne les questionne pas sur l'origine de ces informations.

63. Néanmoins, dans le récit d'Andersen, *novella* trois fois plus longue que le conte des Grimm (1851 et 5913 mots respectivement), l'héroïne semble évoluer au cours de son long labeur : elle évoque la nécessité de rester silencieuse à trois reprises, les deux premières fois en le justifiant par la conséquence pour ses frères (« car la vie de ses frères dépendait de son silence », « puisqu'une seule parole leur eût coûté la vie »), puis la dernière fois car « il fallait qu'elle restât muette pour mener son œuvre à bonne fin ».

64. D'ailleurs, l'évolution du personnage se remarque aussi par une analyse fine de la représentation de sa parole entre discours directs et indirects, comme le montre avec brio Jean-Michel Adam (ouvr. cité, p. 287) : elle « progresse [d'un discours émotionnel] vers la maîtrise rhétorique de la parole ».

65. Comme l'avait déjà remarqué Marc Escola (*Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, 2005, p. 140).

66. À l'instar de sa voisine antérieure des contes-de-Perrault, Peau d'Âne, qui enfouit sa bague dans une galette.

---

## RÉSUMÉS

L'interdit, fréquent dans les contes, peut remplir une fonction de suspens dramatique dans l'attente de son éventuelle transgression, ou, au contraire, couplé immédiatement à sa transgression, de déclencheur narratif comme l'a proposé Propp. Mais l'interdit peut aussi avoir une visée salutaire en aidant le héros, initialement à son insu, à mener sa tâche principale à bonne fin. Cet article propose d'examiner deux cas où l'interdit pouvait sembler accessoire et se révèle en fait essentiel au récit. D'abord dans « Cendrillon » de Perrault, contrasté avec « Aschenputtel » des Grimm qui ne comporte pas d'injonction de quitter le bal, qui met ainsi en scène l'apprentissage de l'art du désir ; ensuite avec « Les six cygnes » des Grimm, et quelques contes apparentés et en filiation directe, où l'interdit de parler fournit à l'héroïne le moyen de réussir le labeur qu'elle accepte par dévouement pour ses frères. Dans les deux cas, nous montrerons que la forme d'une injonction non motivée et assortie d'une sanction s'avère en effet plus appropriée qu'un simple conseil qui serait fourni au héros, dans son propre intérêt.

The forbidden precepts that are often encountered in fairy tales can contribute to a sense of suspense created by its imminent transgression. On the contrary, when they are immediately coupled with a transgression, they can also function as a narrative prop. They can also help the hero/heroine to achieve his/her goal without knowing it. This article proposes to examine two specific cases of a "forbidding order", *un interdit*, which could first appear as accessory, but in fact is central to the plot and its development. In particular, the author analyses how Perrault's "Cinderella", especially compared with the Grimms' "Aschenputtel" where no such order appears, with its injunction to "leave the ball before midnight, or else...", stages in fact the acquisition of the art of seduction. In the Grimms' "Six Swans", the author analyses another forbidden precept: that of speaking which allows the heroine to complete the tasks she accepted to perform on behalf of her brothers. In both cases, the author shows that an apparently unjustified injunction that is accompanied by a severe sanction reveals itself to be a far more useful piece of advice than any other recommendation.

# Les persifleurs moralistes : Moncrif, Duclos et Crébillon témoins de leur temps

Emmanuelle Sempère

---

<sup>1</sup> « [L]e persiflage est partout <sup>1</sup> », se plaint Fréron en 1744 à l'occasion de sa critique du conte de Duclos, *Acajou et Zirphile* : ce « jargon » des « beaux esprits », qui tient à la fois de la raillerie, du trait d'esprit et du discours creux voire absurde, a en effet envahi la conversation mondaine depuis alors une bonne décennie <sup>2</sup>. Prévost le met en scène dans les *Mémoires d'un honnête homme* en 1745, en soulignant l'obscurité de ce néologisme pour un jeune homme peu familier des cercles mondains. Le *Manuel lexique* brise cette ignorance en définissant le mot : c'est « l'art ou l'action de railler agréablement un sot, par des raisonnements et des figures qu'il n'entend pas, ou qu'il prend dans un autre sens », et, dans un sens plus vague, « tout badinage d'idées ou d'expressions qui laisse du doute ou de l'embarras sur leur véritable sens » <sup>3</sup>. L'orthographe en « persifflage » qu'adoptent aussi bien Prévost que Fréron sur une étymologie supposée (orthographe recommandée aujourd'hui par la toute récente réforme de l'orthographe) entérine l'acceptation railleuse et semble reléguer à l'arrière-plan la dimension linguistique du phénomène. Mais les conteurs qui se sont emparés

du mot et de la chose entre 1738 et 1744 ont conservé étroitement intriquées les dimensions discursive et pragmatique du phénomène : l'évocation critique ou plaisante du phénomène mondain n'est pas le sujet mais l'occasion, ou plutôt le moyen, pour les conteurs, d'interroger le rôle du discours dans la vie en société, au carrefour de la philosophie morale et de l'analyse sociale. L'analyse morale que le conte propose du persiflage ne se contente pas de juger ses motivations et ses effets, mais invite à explorer les ressorts psychologiques et linguistiques de son fonctionnement.

- 2 Une précision s'impose : chez Moncrif <sup>4</sup> et Duclos, les occurrences du mot, en italique, articulent étroitement glose lexicale et réflexion morale et soulignent la portée heuristique de la notion ; dans *Le Sopha* en revanche, au contraire des *Heureux Orphelins*, le persiflage porte le simple nom de « raillerie » et n'est ni nommé ni glosé comme tel ; qu'il fasse l'objet d'une analyse morale ne fait pourtant aucun doute. Jean-François Perrin a montré que le conte « satirico-parodique <sup>5</sup> » des années 1730 était moins un genre dans le genre qu'une manière de conter, par « équivoque » et « persiflage », indissociable du contexte mondain dans lequel il est produit et reçu. En dehors de ce cercle, le conte licencieux est perçu comme le résultat d'une dégradation poétique : significatif est en ce sens le « Discours sur l'origine des contes des fées » dont Charles-Joseph Mayer couronne son *Cabinet des fées* à la fin du siècle. Excluant Crébillon, Voisenon, Voltaire ou encore Diderot de sa compilation, acceptant avec réserves Duclos et Moncrif, l'éditeur loue Leprince de Beaumont et Rousseau, seuls selon lui à perpétuer au milieu du siècle la tradition du genre en mettant en action « la morale la plus saine, et l'on peut dire la plus usuelle <sup>6</sup> ». Et à l'appui de ce manifeste en forme d'histoire du genre, Mayer cite une épître de Perrault vantant les « contes ingénus, quoique remplis d'adresse,

qu'ont inventés les Troubadours <sup>7</sup> ». Ce n'est pourtant pas sur les vers, faussement attribués à Perrault, que Mayer ouvre son discours et son volume, mais sur l'ironique histoire du genre qu'Hamilton avait placée en tête des *Quatre Facardins*. L'intronisation d'Hamilton répondait probablement au souci éditorial d'attirer sur le conte l'éclat de l'auteur des fameux *Mémoires du comte de Gramont* <sup>8</sup> et d'associer le conte à « l'esprit » du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais elle ouvrait aussi une brèche dans l'édifice anthologique du *Cabinet des fées* et il n'est pas sûr que Mayer en ait mesuré toute la portée. Avec Hamilton en effet, c'est tout l'art du persiflage qui entre de plain-pied dans la maison du conte <sup>9</sup> ; les *Mémoires*, seul ouvrage publié de son vivant, en proposaient une forme de quintessence : les plaisanteries fines du chevalier de Gramont, les « traits sanglants » de Rochester, les « noirceurs » de la Hobart déclinent un nuancier du persiflage <sup>10</sup> qui a nourri tout le siècle.

- 3 C'est avec un grand sens de l'à-propos qu'en 1738 Moncrif enregistre l'invention du mot pour étoffer son « histoire fabuleuse » des *Âmes rivales*, d'abord publiée en 1732. Le motif de la métempsychose diffusé par les *Lettres édifiantes et curieuses* <sup>11</sup> venait alors d'être mis à la mode par la publication du *Bélier* <sup>12</sup> ; mais ce qui n'est, chez Hamilton, qu'un clin d'œil au lecteur, devient, dans *Les Âmes rivales* et *Le Sopha*, le principe même de la fiction, avec cette distinction notable que Moncrif explore les potentialités de métempsychose croisées tandis que Crébillon n'applique le motif qu'à un seul personnage, Amanzei, narrateur homodiégétique du récit.
- 4 Si le héros de Moncrif, Mazulhim, tient le don de métempsychose de Brama lui-même, ému par la sincérité de son amour pour la princesse Amassita, son rival Sikandar l'a obtenu d'un « favori infidèle » : Sikandar réussissant à *usurper* l'identité du héros, il s'en faut de peu qu'il ne parvienne à épouser la princesse. L'incongruité

et la diversité des combinaisons possibles des trois âmes et des trois corps déclinent un savoir moral délicatement teinté d'érotisme. L'ampleur que Moncrif donne à la métempsychose confère au conte une dynamique poétique délirante par moments, particulièrement dans la refonte de 1738. La notion de « persiflage » employée pour caractériser le résultat de la cohabitation des trois âmes dans le seul corps du rival infléchit l'allégorie merveilleuse en la référant à un trait social contemporain : c'est « une manière sérieuse et conséquente de dire des choses ou extravagantes, ou obscures, ou impossibles à croire », « une plaisanterie »<sup>13</sup>. Sikandar est ainsi à la fois le sot qu'on persifle (de l'intérieur) et le persifleur dont on ne comprend pas le discours. Résultat de la lutte intestine des « âmes rivales », le « délire » de Sikandar relève non d'un vice de caractère, mais d'un désordre passionnel accidentel. D'ailleurs, s'il est peu flatté, le personnage n'est pas caractérisé par un défaut moral que le conte punirait nommément. Jean-François Perrin souligne la portée sociologique de cet épisode : comparant Sikandar au Meilcour des *Égaréments* et à l'Acajou du conte de Duclos, le critique explique que « la folie de l'égaré exprime satiriquement celle de la mondanité et pointe au-delà vers la duplicité convenue des signes sociaux et de leur usage<sup>14</sup> ». Le discours incohérent de Sikandar a ainsi quelque chose qui rappelle celui que *Les Mémoires du comte de Gramont* prêtent à « la crédule Temple » sous l'effet des manœuvres de Hobart et de Rochester. La jeune femme, se croyant la risée de tous, donne à la compagnie ce spectacle étrange :

La Hobart avait beau la pousser, elle allait toujours son train ; et, ne cessant de se dénigrer par ironie, on ne pouvait comprendre à qui diable elle en voulait<sup>15</sup>.

- 5 Pris de la même « volubilité extraordinaire », Sikandar tour à tour « se parl[e] à lui-même », prend « un extérieur et un langage » de femme, se dénigre et se loue, dans « une confusion à laquelle on ne pouvait rien comprendre ». Mais là où Hamilton se contente d'un

soulignement de type didascalique de la scène, Moncrif éclaire le passage d'un commentaire moral :

Quelquefois il se parlait à lui-même. Sikandar, disait-il, vous êtes un puissant prince, on vous doit toute sorte de respect, mais point du tout d'estime. Il révélait ainsi tout haut ces témoignages mortifiants que les âmes vicieuses sont forcées secrètement de se rendre d'elles-mêmes <sup>16</sup>.

- 6 Il s'agit moins ici de condamner le langage mondain que d'en démonter un mode de fonctionnement délétère. Le développement scénique du passage prolonge cette analyse en opposant, à la moquerie des « petits esprits » (le plus grand nombre), l'étonnement et la pitié des « gens sensés ». Pitié toute théâtrale qui ne relève d'aucune vertueuse empathie : les Bramines, en interrompant les cérémonies du mariage et en excluant Sikandar du jeu social, désignent le persiflage comme un facteur de désordre qu'il faut neutraliser. À l'inverse l'héroïsme de Mazulhim se signale d'emblée par « les grâces avec lesquelles il cherchait à plaire <sup>17</sup> ». Il incarne ainsi l'idéal dessiné en creux par les *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* que Moncrif publie, la même année, accompagnés de cinq « contes des fées ». « Pour être heureux, il faut être aimé, il faut plaire <sup>18</sup> » est bien la devise qui guide Mazulhim lorsqu'il se préoccupe de l'ennui que ne peuvent manquer d'inspirer à Amassita les « continuels hommages » de ses prétendants. Le programme qu'il lui propose (il s'agit de permettre quelques instants d'entrevue privée à chacun des prétendants à condition qu'ils ne lui parlent plus d'amour ensuite) vise à lui faire retrouver les agréments de la conversation, c'est-à-dire « l'enjouement, la finesse de l'esprit, les ressources de l'imagination <sup>19</sup> ». Il s'agit là d'une illustration très exacte de « l'art de la conversation » placé au cœur des *Essais* et qui repose, selon Moncrif, sur deux qualités : « la manière d'écouter » et « ce caractère liant qui se prête aux idées d'autrui » <sup>20</sup>. Dans l'économie narrative du conte, l'amour de la princesse récompense

l'art de plaire de Mazulhim ; mais le motif de la métempsycose introduit, dans cette leçon somme toute édifiante, l'idée plus libertine que morale de la distance des sentiments aux désirs. Ce n'est en effet que lorsque les âmes sont « libres », c'est-à-dire dégagées de toute enveloppe corporelle, qu'elles peuvent vivre des « extases délicieuses » indéfiniment partagées, aussi bien dans l'intimité de l'amour que dans le commerce du monde : « [...] les différents degrés de plaisir [que les âmes sentent] [ont] entre eux de certains rapports qui form[ent] une harmonie admirable <sup>21</sup> . » L'allégorie du séjour des âmes libres, en imposant l'abandon des corps, dit bien l'impossibilité de ce bonheur à la fois amoureux et social.

- 7 La leçon des cinq « Contes des fées » qui accompagnent les *Essais* est plus optimiste. De fait, l'auteur avertit qu'ils « font partie de l'ouvrage même <sup>22</sup> ». Le dispositif pédagogique ainsi créé fonctionne comme un « laboratoire expérimental », comme l'explique Anne Defrance, destiné aux « éducateurs » — qui ne manqueront pas de s'identifier à des fées et enchanteurs dont les seuls pouvoirs sont de l'ordre du discours et du raisonnement — et aux « jeunes gens désireux de s'introduire et de progresser dans le monde » qui se plairont à imaginer leurs futurs succès à l'aune des progrès des héros. La « morale philosophique moyenne <sup>23</sup> » de Moncrif valorise non des héros parfaits mais des individus mus par le « désir de plaire » et guidés par des adultes expérimentés. Dans le premier des cinq contes, l'échec du parfait Alcimédon démontre qu'au don de toutes les vertus il faut préférer les soins constants de l'éducation. « L'île de la liberté », « Les aïeux ou le mérite personnel » et « Alidor et Thersandre » illustrent ensuite les différents conseils du moraliste : pour plaire dans la conversation, il faut n'être ni trop « naturel » ni trop « fat » ni trop « singulier », et

parler non de soi, de ses qualités ou de ses exploits, mais de l'autre et de ce qui lui convient.

- 8 « Les Voyageuses » couronnent le recueil en déployant toutes les ressources de cet art de plaire porté à la perfection par Zinzime. Ce dernier conte rompt cependant la série en rendant inutile toute intervention féerique. La fée n'est ici ni marraine ni bonne fée, mais une simple « tante » qui se contente de punir les deux sœurs à la fin du récit, sans jamais être intervenue pour aider Zinzime ni même la louer. Mise en retrait de la fée, mise en sourdine du rôle de l'éducateur : le conteur a bien compris que pour plaire à ses lecteurs il ne fallait pas lui faire la leçon — et que lui donner le beau rôle ne pouvait nuire, non plus ! L'héroïne ne tient que d'elle-même « ce naturel, qui ne prétend à rien et qui fait tout valoir » ; sa laideur même, à qui sait regarder, se révèle « physionomie nouvelle, toujours singulière, toujours agréable <sup>24</sup> ». Toutes les situations du conte éprouvent et font progresser la capacité de Zinzime à « se prêter aux idées d'autrui » comme le recommande l'essai. C'est en répondant aussi adroitement qu'aimablement à la fée que l'héroïne provoque le dénouement heureux : calmant en elle toute impatience, elle déclare que « vivre avec [la fée] [lui] paraît le sort le plus désirable », avant d'évoquer avec toute la réserve requise son souhait de retrouver le « jeune pasteur » pour passer « avec lui une vie heureuse <sup>25</sup> ». La parole aimable est ici, comme chez Perrault ou Aulnoy, douée de vertu merveilleuse, mais dans un sens parfaitement littéral. Plus largement, le conte crée un effet de redoublement global des *Essais* : en joignant des contes à son traité de civilité — dispositif dont Anne Defrance souligne la nouveauté —, Moncrif met en pratique et illustre tout à la fois son propre « art de plaire ». Il fait ainsi « parfaitement bien sa cour <sup>26</sup> » à ses lecteurs et rejoint Perrault, quoique d'une autre façon, en assumant le règne

de « l'intérêt » dans la vie des hommes : toute idéalisation serait pure illusion. En témoigne la désinvolte allégeance du conteur envers la religion, dans les toutes dernières lignes des *Essais* :

*Et après les principes de la Religion qui est elle-même la source de toutes les vertus sociables, rien n'est plus important que de bien établir en nous le désir et les moyens de disposer en notre faveur les esprits afin de parvenir à nous concilier les cœurs, parce que dans le commerce ordinaire de la vie, pour être heureux il faut être aimé, il faut plaire, et qu'on ne plaît qu'autant qu'on sait contribuer au bonheur des autres* <sup>27</sup> .

- 9 Moncrif reviendra sur l'art de gagner les cœurs par l'écriture dans la réédition des *Âmes rivales* en 1751, en joignant à son récit une « dissertation de l'objet qu'on doit se proposer en écrivant », qui est aussi un manifeste en faveur des genres mineurs. Parce qu'ils relèvent d'un art moins noble, la morale, le roman et la poésie mettent en valeur non pas les talents mais la personnalité d'un auteur. En se montrant, dans ces genres, « plus à découvert », l'auteur y révèle mieux « les motifs qui l'ont engagé » à écrire et s'attire ainsi une « estime » qui « se répand en même temps sur la personne » et peut même se muer en « une sorte d'amitié » <sup>28</sup> .
- 10 Le souci de plaire et la recherche du compromis pourraient ainsi rapprocher Moncrif de Marmontel, qui commence en 1755 à écrire des contes auxquels il donnera le titre de « contes moraux » à partir de 1757 <sup>29</sup> . Leur point de vue sur le persiflage cependant paraît tout opposé : si Marmontel condamne le persiflage pour des raisons morales, il en minimise symétriquement l'importance <sup>30</sup> dans la société, jusqu'à considérer que l'emploi de « ce ridicule de l'expression » au théâtre relève d'une méconnaissance du « ton du monde et de la cour, dont le vrai caractère est d'être uni et simple <sup>31</sup> ». Moncrif, à l'inverse, ne condamne le persiflage qu'en raison (voire en proportion) du désordre social qu'il implique et la mise en garde contre l'esprit caustique repose, dans les *Essais*, sur l'argument de la civilité et non sur celui de la vertu :

[C]et art, [...] faisant alternativement d'une partie de la société, un spectacle risible pour l'autre, les sacrifiant et les amusant toutes deux tour à tour, est redouté même de celle dont il se fait applaudir, et finit toujours par être haï et de l'une et de l'autre <sup>32</sup> .

11 Aussi est-ce uniquement parce qu'il ne saurait plaire durablement à une société variée que l'esprit caustique est à éviter dans la conversation ; mais un persiflage délicat, qui se garde bien de retourner ses pointes contre son public, pourra finement agrémenter une conversation ou égayer un propos sérieux. On relèvera ainsi quelques traits persifleurs chez Moncrif, visant par exemple le fat Alibé, qui se croit loué lorsqu'il est moqué, ou les deux vaniteuses sœurs de Zinzime, mutuellement dupes de leur persiflage <sup>33</sup> . La vertu éducative de ces traits ne se soutient que par le contraste qu'ils forment avec les qualités sociables des autres personnages, et la mise en scène du persiflage sert davantage le plaisir que l'instruction des lecteurs. Cette discrète mise en tension de la leçon et de la pratique du conte souligne ce que Moncrif doit à Hamilton et ce qui le rapproche du libertinage de son temps. De fait Moncrif, comme Caylus dont il est proche, maintient le genre du conte de fées à bonne distance de la veine licencieuse par souci de sa valeur didactique, mais met à profit la liberté du conte oriental, entre autres, pour proposer des leçons plus ambiguës.

12 Un jeu d'allusions, des *Âmes rivales* au *Sylphe* puis du *Sopha* aux *Âmes rivales*, atteste l'intérêt réciproque que se portaient Crébillon et Moncrif. Le souvenir sylphique est quasiment littéral lorsque Mazulhim évoque son immatérielle et cependant très sensuelle présence auprès de la princesse :

Cette nuit même, toutes ces idées, toutes ces images que vous n'avez regardées à votre sommeil que comme des rêveries amenées par le hasard ; c'était un entretien de mon âme avec la vôtre : Elles choisissaient exprès les impressions les plus agréables qu'elles pouvaient faire sur votre imagination <sup>34</sup> .

- 13 Suivent, dans le même registre, les « extases délicieuses » des âmes libres qui durent près de « soixante soleils », et surtout la « félicité » d'Amassita « renfermant en elle-même l'âme de son amant » et qu'on pourrait entièrement lire au second degré :

Amassita, pour être parfaitement contente, n'avait besoin que d'elle-même : elle trouvait à la fois en elle la source de son bonheur et le plaisir de le communiquer ; plaisir sans lequel une âme vraiment sensible n'est point parfaitement heureuse. Tous les mouvements dont son âme était charmée passaient donc sans cesse et sans altération dans celle qui les faisait naître, et les transports de cette âme si chérie étaient au même instant et sans interruption reportés dans la sienne. Quel dommage qu'une union si pure et si paisible ne soit plus le partage des amants <sup>35</sup> !

- 14 Le savoir même que les amants retirent de leurs transmigrations quant aux « distractions fréquentes » des corps et leur pouvoir d'en « impos[er] souvent aux âmes », s'il est « moral », l'est à la façon de Crébillon et de Duclos, c'est-à-dire au plus près de la connaissance des mécanismes du désir. Le débat toujours ouvert quant à la « morale » du *Sopha* <sup>36</sup> pourrait ainsi se lire à l'aune des transformations de la morale dans les années 1740, lorsque se façonne en son sein une véritable science des mœurs, dans un sens relatif (historique ou local) et non plus universel. L'impuissance du Mazulhim de Crébillon reformule en termes libertins le « désordre » de Sikandar qui, lorsque son âme s'empare du corps d'Amassita, n'a d'autre « joie » que de persifler son rival. Usurpant le corps de l'autre et le faisant mouvoir, à l'instar d'un autre grand libertin de Crébillon, « comme une machine <sup>37</sup> », Sikandar ne peut en jouir. Comme chez Duclos et Crébillon, le plaisir chez Moncrif ne couronne que l'« amour vrai ». Mais le persiflage de Sikandar, « délire » pathologique particulier, ne conduit pas le conteur à dessiner une caractérisation sociale, comme le font les conteurs libertins : le comportement du persifleur, immédiatement identifié et écarté, ne met pas en péril l'harmonie sociale. Ce n'est donc pas sur la voie de l'analyse sociale mais sur celle de la philosophie que Moncrif oriente

l'analyse du « persiflage ». Jean-François Perrin a montré que les « ratés de l'opération transmigratrice » permettent au conteur de poser « le problème de l'union de l'âme et du corps » dans les termes lockiens de l'identité personnelle <sup>38</sup> : Sikandar, égaré, perdu pour lui-même comme pour les autres, illustre l'incapacité de la *personne* traversée de passions contraires à *se faire entendre*. Le délire comme l'infidélité sont analysés en termes de conflit intérieur et de troubles de l'identité. C'est pourquoi la transmigration *a priori* plus heureuse des âmes amoureuses dans le corps de la princesse échoue également à conduire au bonheur. La peinture louangeuse de la « félicité » de la princesse — le conteur imagine tous les heureux effets que pourrait avoir cette « félicité intérieure » sur les mœurs en général, en rendant inutiles toutes les agaceries et coquetteries auxquelles sont conduites les femmes qui veulent plaire — s'inverse lorsqu'il envisage le cadre réel de la vie en société : là, celle qui n'a « besoin que d'elle-même » perd tout intérêt et toute sensibilité pour autrui, causant ennui et « chagrin » <sup>39</sup> à ceux qu'elle enchantait auparavant. Quant au prince, ce n'est pas à la privation des plaisirs du corps que le conteur attribue son insatisfaction, mais à « l'inquiétude » de l'âme « séparée » <sup>40</sup> du corps. Loin du platonisme du mythe de l'androgynie, la métempsychose subordonne l'amour à l'altérité et explicite le rapport nécessaire entre altérité et identité : l'amour, comme toute relation sociale, demande que les corps et les âmes, dûment appariés, forment des « personnes » et qu'il n'y ait pas de doute sur leur « identité ». Dès lors le persiflage, loin de tourner la réflexion morale en observation sociale, permet d'approfondir l'analyse du « moi » et inscrit le conte de Moncrif dans l'un des débats les plus durables du XVIII<sup>e</sup> siècle. La question du « Moi », qui traverse tous les genres, inspire à Marmontel son

premier conte, *Alcibiade ou le Moi*, qui l'article également à l'enjeu amoureux, et plus précisément à ce qui peut séduire autrui :

La naissance, la fortune et la gloire, la jeunesse, les talents et la beauté ne sont que des accidents. Rien de tout cela n'est vous et c'est tout cela qui vous rend aimable. Le moi qui réunit ces agréments n'est que le canevas de la tapisserie. La broderie en fait le prix. En aimant en vous tous ces dons, on les confond avec vous-même. Ne vous engagez pas, croyez-moi, dans ces distinctions qu'on ne fait point, et prenez comme on vous le donne, le résultat de ce mélange : c'est une monnaie dont l'alliage fait la consistance, et qui perd sa valeur au creuset <sup>41</sup> .

- 15 Outre au fameux passage de l'*Homo Duplex* du « Discours sur la nature des animaux » de Buffon (1749), on pensera surtout ici à l'application que, dans cette même année 1749 ou alentours, Rousseau se fait à lui-même de la notion de « persiflage », dans la feuille conservée du *Persifleur* imaginé avec Diderot :

Je me trouve si bizarrement disposé à cet égard qu'étant un jour abordé par deux personnes à la fois, avec l'une desquelles j'avais accoutumé d'être gai jusqu'à la folie, et plus ténébreux qu'Héraclite avec l'autre, je me sentis si puissamment agité que je fus contraint de les quitter brusquement de peur que le contraste des passions opposées ne me fit tomber en syncope <sup>42</sup> .

- 16 Que l'équivoque sur l'identité vienne de la prétention, du mensonge, des passions ou du caractère, elle s'avère totalement incompatible avec la vie en société.
- 17 La feuille de Rousseau comme le conte de Marmontel adoptent le ton du badinage et ne dédaignent pas les clin d'œil galants, ils ne sauraient pour autant verser dans le registre du libertinage dont Duclos à l'inverse a fait, comme Crébillon, sa marque littéraire. Auteur moraliste de romans, d'essais et de cet amusement qu'est *Acajou et Zirphile*, Duclos n'a pas fait mystère de son ambition de théoricien. Les *Considérations sur les mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle* cherchent à donner à la morale toute la solidité d'une science <sup>43</sup> — et à asseoir sa dignité d'historiographe royal. Le style de Duclos essayiste tranche sur la connivence aimable de Moncrif. L'énoncé argumenté des errements de ses contemporains, prolongé par l'analyse de leurs

causes, a remplacé les conseils et préceptes. En témoigne l'entrelacement des points de vue social, intellectuel et moral dans la diatribe visant le persiflage dans les *Considérations sur les mœurs* :

Ce prétendu bon ton, qui n'est qu'un abus de l'esprit, ne laisse pas d'en exiger beaucoup ; ainsi il devient dans les sots un jargon inintelligible pour eux-mêmes ; et comme les sots font le plus grand nombre, ce jargon a prévalu. C'est ce qu'on appelle le persiflage, amas fatigant de paroles sans idées, volubilité de propos qui font rire les fous, scandalisent la raison, déconcertent les gens honnêtes ou timides, et rendent la société insupportable.

Ce mauvais genre est quelquefois moins extravagant, et alors il n'en est que plus dangereux. C'est lorsqu'on immole quelqu'un, sans qu'il s'en doute, à la malignité d'une assemblée, en le rendant tout à la fois instrument et victime de la plaisanterie commune, par les choses qu'on lui suggère, et les aveux ingénus qu'on en tire <sup>44</sup> .

- 18 La place que donne Duclos conteur au persiflage est marquée au même coin, la légèreté en plus. *Acajou et Zirphile*, né d'un jeu de société entre les convives de la société du Bout-du-Banc, s'amuse à défaire l'ordre des estampes dont Boucher avait orné le conte de Tessin. Anne Defrance souligne l'économie du conte de Duclos : tous les traits fictionnels, décors, personnages, objets, sont repris des estampes, sans ajout. Cette brièveté met en relief, avec l'arbitraire de l'enchaînement des motifs fictionnels, l'énumération de maximes à peine transformées par l'insertion narrative : tour à tour universelles (« [l]es sots ne vivent que des fautes des gens d'esprit »), proverbiales (« les prémices des jeunes gens les plus aimables appartiennent de droit à des vieilles ») ou sociologiques (« un trop grand désir de paraître aimables les [les courtisans] empêche souvent de l'être »), elles ne dédaignent pas la plaisanterie pseudo-scientifique (« l'attraction [...] fait dans les femmes que la tête emporte le corps ») ou la citation des néologismes à la mode, qu'il s'agisse de « la postéromanie » ou du jargon du « *Parfait Persifleur* <sup>45</sup> ».
- ». Ce dernier trait vise Acajou, devenu superficiel et inconstant après avoir mangé du raisin dans le jardin du « Royaume des Idées ». Le persiflage exclut l'amour vrai qui « ne subsiste qu'avec la

raison » : modèles de non-sens, les propos qu'échangent la tête de Zirphile privée de corps et Acajou devenu « bel esprit » parodient plaisamment les dialogues des romans galants. La satire vise moins ici les caractères — purement accidentels — que la société qui les engendre : le « recueil » des « bons mots » d'Acajou devient la « lecture favorite »<sup>46</sup> de la cour. L'amour libertin, chez Duclos, ne parle que par stéréotypes et maximes (« la constance sans bonheur [est] la vertu d'un sot »), l'auteur ne prétend ni à la délicatesse de Moncrif, ni à la profondeur de Crébillon.

- 19 C'est *Le Sopha* donc, qui, sans pourtant le nommer, donne au persiflage sa définition la plus acide, jusqu'à lui donner l'aigreur qu'il aura sous la plume de la marquise de Merteuil, et en même temps la plus humaine, les dégoûts de Mazulhim n'en finissant pas de faire signe vers un épuisement général de l'amour. Mazulhim entrant chez Zéphris s'annonce avec toute la superbe, l'impétuosité et l'indécence d'un bel esprit. Ses « expressions outrées » semblent sorties de la cour de Minutie où elles « donn[eront] occasion au proverbe : *Les grandes passions sont muettes* »<sup>47</sup>. Il attaque sa future victime, qui rougit déjà, d'un reproche railleur :

Mais, en vérité [...], savez-vous bien que vous me faites un vrai tort, un tort mortel de ne me pas voir aussi tendre que je le suis<sup>48</sup> ?

- 20 Le persiflage de Mazulhim relève à la fois du jargon mondain et de la raillerie : la répétition hyperbolique du mot « tort » souligne l'hypallage par laquelle Mazulhim prédit à Zéphris le « tort » qu'il va bientôt lui faire. Mais c'est lorsque Mazulhim trouve un adversaire à sa mesure que le persiflage atteint son comble. Face à face avec Zulica la coquette débauchée, le libertin rivalise de mines offensées et de pointes assassines. L'enfermement des personnages dans une « petite maison » qu'ils ne peuvent quitter d'un long jour sous peine de se perdre tous deux de réputation souligne la destruction de tout lien interpersonnel : la sexualité n'est qu'un combat de dupes et

peut-être l'unique possibilité de leur cohabitation. L'équivoque de l'entreprise « ridicule » de Mazulhim et de son succès culmine dans une forme de « bourdonnement » indistinct où l'on reconnaîtra le persiflage des « âmes rivales » :

Je ne sais si ce fut pour mortifier Zulica, ou, si, contre son ordinaire, il voulait se rendre justice, mais quelque chose qu'elle fit, il ne voulut jamais croire qu'il fût ce qu'elle disait. Il y avait, disait-il opiniâtrement, des jours malheureux, des jours que, si on les prévoyait, on mourrait plutôt que de les attendre <sup>49</sup> .

- 21 Le persiflage réciproque auquel se livrent les personnages, qui couvrent leurs pointes de fausses délicatesses jusqu'à ne plus s'entendre, leur fait perdre toute identité dans ce moment indéfiniment suspendu de l'attente. Mensonge généralisé, épuisement du sens, impuissance du discours, le persiflage ne signale une supériorité et ne manifeste un pouvoir que pour les dissoudre aussitôt par son propre mécanisme.
- 22 Évolution ou tension, le trajet que nous avons retracé entre le persiflage de Moncrif et celui de Crébillon épouse celui qui conduit Rousseau à dénoncer « le bourdonnement des divans » à la fin de son *Essai sur l'origine des langues*, une dizaine d'années après s'être campé en « Persifleur ». De fait, Rousseau y met au jour les enjeux politiques latents du langage mondain tel que l'analysent les persifleurs moralistes et, s'il cite nommément le Duclos des *Remarques sur la Grammaire générale et raisonnée* (1754), c'est surtout à Crébillon que font songer les dernières pages de son essai, traversées par des images d'impuissance et d'épuisement :

Il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans. Nos prédicateurs se tourmentent, se mettent en sueur dans les temples, sans qu'on sache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuisés à crier pendant une heure, ils sortent de la chaire à demi morts. Assurément ce n'était pas la peine de prendre tant de fatigue <sup>50</sup> .

---

## NOTES

1. Fréron, « Réponse du public à l'auteur d'Acajou » (« Dossier de réception », dans A. Defrance (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n<sup>o</sup> 16, 2008, p. 1401).
2. Attesté en 1734, « persiflage » apparaît chez Prévost dans « La Raison et le bel esprit, fable allégorique » (*Le Pour et contre*, LXXVIII, Paris, Didot, 1735, t. VI, p. 69-71). Dominant dans les années 1740, le persiflage perd de sa force dans les années 1770 et André Morellet considère que la mode en a heureusement passé en 1778 : « J'ai vu cet esprit à la mode à Paris, beaucoup plus qu'il ne l'est aujourd'hui, et j'ai connu des héros en ce genre. C'était un spectacle curieux, quoique affligeant quelquefois, qu'un homme rompu à cette espèce d'escrime, s'attaquant à un faible adversaire, le portant à terre avec facilité, et mettant, comme on dit, tous les rieurs de son côté. » *De la conversation*, dans *Éloges de M<sup>me</sup> Geoffrin (...) suivis (...) d'un Essai sur la conversation par M. Morellet*, Paris, H. Nicolle, 1812, p. 211. Voir les études d'E. Bourguinat, *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, PUF, 1998, et de P. Chartier, *Théorie du persiflage*, Paris, PUF, 2005.
3. Prévost, *Manuel lexique, ou dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, nouv. éd., Paris, Didot, 1767, t. II, p. 256. Prévost y écrit « persiflage » mais « persiffler » ; l'orthographe en « persifflage » est adoptée dans l'édition de 1788. La première édition, en 1750, n'a pas d'entrée pour le mot.
4. Le travail qui suit est singulièrement redevable à Anne Defrance, qui nous a communiqué son travail en cours pour l'édition critique des contes de Moncrif dans la « Bibliothèque des Génies et des Fées » (H. Champion), vol. 11. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée.
5. J.-Fr. Perrin, « Le règne de l'équivoque. À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au xviii<sup>e</sup> siècle », *Féeries*, n<sup>o</sup> 5, « Le rire des conteurs », 2008, p. 133-149.
6. C.-J. Mayer, « Discours sur l'origine des contes des fées », *Cabinet des fées*, Genève, Barde et Paris, Cuchet, 1786, t. XXXVII, p. 9.
7. *Ibid.*, p. 33.
8. Jaucourt dans l'article « Roman » de l'*Encyclopédie* (1766) exprime une opinion largement répandue, suivant laquelle « [l]e comte d'Hamilton eut l'art de tourner [les romans] dans le goût agréable et plaisant qui n'est pas le burlesque de Scarron ».
9. En témoigne le jugement de La Harpe, *Cours de littérature*, Paris, Depelafol, 1825, vol. VII, p. 368-369.
10. Pour une analyse de la désinvolture d'Hamilton dans ce roman, voir J. Dulck, « Anthony Hamilton, mémoire de Philibert de Grammont », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, n<sup>o</sup> 28, 1989, p. 16.

11. De larges extraits de la « Lettre du père Bouchet au père Huet » des *Lettres édifiantes et curieuses* de 1717 sont donnés par Isabelle et Jean-Louis Vissière dans leur édition des *Lettres édifiantes et curieuses des Jésuites de l'Inde*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 170-192. Sur cette question, voir les articles de J.-Fr. Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps : les contes à métempsycose (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », dans R. Jomand-Baudry et J.-Fr. Perrin (dir.), *Le Conte merveilleux au xviii<sup>e</sup> siècle. Une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 123-139, et « Soi-même comme multitude : le cas du récit à métempsycose au xviii<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, n<sup>o</sup> 41, 2009, p. 169-186, ainsi que la notice d'Anne Defrance à venir.
12. A. Hamilton, *Le Bélier*, dans J.-Fr. Perrin (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n<sup>o</sup> 16, 2008, p. 320. On sait que le conte a circulé avant sa publication en 1730.
13. Fr.-P. de Moncrif, *Les Âmes rivales*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1738, p. 58.
14. « Soi-même comme multitude [...] », art. cité, p. 183.
15. A. Hamilton, *Mémoires du comte de Gramont*, chap. xii, C.-E. Engel (éd.), Monaco, Éditions du Rocher, 1958, p. 266.
16. Fr.-P. de Moncrif, ouvr. cité, p. 55-56.
17. *Ibid.*, p. 6.
18. Fr.-P. de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* [1738], G. Haroche-Bouzinac (éd.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 80. Voir également son article, « Plaire par sa conversation : la pratique d'un moraliste. François-Paradis de Moncrif dans ses *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* », dans M. Wauthion et A.-C. Simon (éds), *Politesse et idéologie : rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles*, Louvain-la-Neuve, Peeters Publishers, 2000, p. 279-291.
19. Fr.-P. de Moncrif, *Les Âmes rivales*, éd. citée, p. 12-13.
20. Fr.-P. de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, éd. citée, p. 47.
21. Fr.-P. de Moncrif, ouvr. cité, p. 44-45.
22. Fr.-P. de Moncrif, « Avertissement » aux « Contes des fées », *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Prault, 1738, n. p.
23. R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 248.
24. Fr.-P. de Moncrif, « Les Voyageuses », *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, éd. citée, p. 75-76.
25. *Ibid.*, p. 103.
26. Ch. Perrault, « Le Petit poucet », C. Magnien (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 308, dernière phrase.
27. Fr.-P. de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, éd. citée, p. 80 (je souligne).

28. Fr.-P. de Moncrif, « Dissertation de l'objet qu'on doit se proposer en écrivant », dans C. Angelet (éd.), *Recueil de préfaces de romans au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Louvain et de Saint-Étienne, 2003, vol. II, p. 61-63.
29. Voir J. Renwick, *Jean-François Marmontel : dix études*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 104.
30. Les conceptions qui sous-tendent les *Contes moraux* de Marmontel sont longuement détaillées dans ses *Leçons d'un père à ses enfants sur la morale* (posth. 1804), *Œuvres complètes*, Paris, Verdrière, 1819, vol. XVII : « Il faut être bon pour être heureux. » (p. 206) Voir le volume *Marmontel, une rhétorique de l'apaisement*, J. Wagner (dir.), Louvain-Paris, Peeters, 2003.
31. J.-Fr. Marmontel, art. « Jargon », *Éléments de littérature*, S. Le Ménahèze (éd.), Desjonquères, 2005, p. 689.
32. Fr.-P. de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, éd. citée, p. 37.
33. Fr.-P. de Moncrif, « L'île de la liberté » et « Les Voyageuses », *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, éd. citée, p. 40 et 88.
34. Fr.-P. de Moncrif, ouvr. cité, 1738, p. 20.
35. *Ibid.*, p. 37.
36. Henri Coulet opte pour une lecture ironique du sous-titre (« Destin du conte moral », *Eighteenth-century Fiction*, vol. 13, n<sup>o</sup> 2-3, janvier-avril 2001, p. 252), Jean Sgard pour une lecture littérale, considérant que l'« ouvrage est moral au double sens du terme à l'époque classique : on y trouve une représentation des mœurs du temps, mais surtout, une claire distinction entre le bien et le mal, entre le normal et ce qu'il estime être l'anormal » (« Introduction » au *Sopha*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, t. II, p. 273).
37. Cl. Crébillon, *Les Heureux orphelins*, *Œuvres complètes*, P. Stewart (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2001, t. III, p. 175 : Chester peint à son confident « le plaisir singulier et flatteur de régler une âme comme on veut, de ne la déterminer que par ses ordres, d'y faire naître tour à tour les mouvements les plus opposés ; et du sein de son indifférence, de la faire mouvoir comme une machine, dont on conduit les ressorts, et à laquelle on ordonne à son gré le repos et le mouvement ».
38. J.-Fr. Perrin, « Petits traités de l'âme et du corps [...] », art. cité.
39. Fr.-P. de Moncrif, ouvr. cité, p. 62 et 65.
40. *Ibid.*, p. 66.
41. J.-Fr. Marmontel, *Alcibiade ou le Moi* [1755], *Contes moraux*, éd. de Londres, 1771, t. I, p. 38-39.
42. J.-J. Rousseau, « Le Persifleur », édition thématique du Tricentenaire, R. Trousson (dir.), Genève-Paris, Slatkine/Champion, 2012, vol. II, p. 904.
43. Voir C. Dornier, « Entre moralisme et réformisme : hésitations et éclectisme dans les *Considérations sur les mœurs de ce siècle* de Duclos

(1751) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 59, 2007, p. 191-205.

44. Ch. P. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, C. Dornier (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 165-166.

45. Ch. P. Duclos, *Acajou et Zirphile*, dans A. Defrance (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 16, 2008, p. 1360, 1348, 1354, 1384, 1346 et 1379.

46. *Ibid.*, p. 1379

47. Ch. P. Duclos, *Acajou et Zirphile*, éd. citée, p. 1353.

48. Cl. Crébillon, *Le Sopha, Œuvres complètes*, J. Sgard (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2010, t. II, p. 354.

49. *Ibid.*, p. 379. Jean Sgard précise qu'en contexte libertin, les adjectifs « puéril » et « ridicule » renvoient à la sodomie (p. 840).

50. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Ch. Porset (éd.), édition du Tricentenaire, R. Trousson (dir.), Genève-Paris, Slatkine/Champion, 2012, vol. XII p. 528. Les spécialistes en situent la rédaction entre 1758 et 1761. Voir les pages très éclairantes que Hélène Merlin-Kajman, dans *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, consacre aux enjeux politiques des débats linguistiques sous l'Ancien Régime (en particulier les pages 161 à 165). Je remercie Jean-Paul Sermain de m'avoir indiqué cette étude.

---

## RÉSUMÉS

L'intérêt des conteurs pour le persiflage, loin de relever du simple effet de mode, souligne la capacité du conte à faire de la fiction un dispositif de questionnement. Moncrif en 1738, Crébillon en 1742, Duclos en 1744, en articulant l'observation sociale, linguistique et morale, mettent au jour les enjeux du persiflage, au croisement de la philosophie et de la science des mœurs. Ils croisent sur leur route Rousseau, qui du *Persifleur* à l'*Essai sur l'origine des langues*, s'est penché sur l'influence réciproque et les enjeux politiques de l'évolution de la langue, des comportements et des pratiques discursives.

*Moralizing Persiflage: Moncrif, Duclos and Crébillon Witnesses of their Times*

This article analyses how, far from being a simple fad, "persiflage" was used by story-tellers, novelists and authors of novellas or libertine fairy tales, to turn fiction into a process of questioning. Moncrif in 1738, Crébillon in 1742, and Duclos in 1744 articulated social,

linguistic and moral observations, revealing as a consequence the stakes of *persiflage* . While doing so, their paths came across that of J.-J. Rousseau who, from the *Persifleur* to his *Essay on the Origin of Languages* , dealt with the reciprocal influences and the political stakes of the evolution of languages, of mores, and of discursive practices.

AUTEUR

EMMANUELLE SEMPÈRE

Université de Strasbourg

# Désinvolture morale et revendications féministes dans le conte en vers des Lumières

*Moral Casualness and Asserted Feminism in the Versified Tales of the Enlightenment*

Stéphanie Bernier-Tomas

---

- 1 Perrault avait écarté la tradition du conte à la manière de La Fontaine. La fin de la Préface des *Contes en vers* datant de 1695 peut d'ailleurs aisément se comprendre comme une adresse polémique au fabuliste, qui fut d'abord l'auteur de *Contes « libres »*, publiés de 1665 à 1674 : « J'aurais pu rendre mes contes plus agréables, écrit-il, en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer ; mais le désir de plaisir ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance <sup>1</sup> . »
- 2 Le XVIII<sup>e</sup> siècle renoue avec la veine licencieuse, en lui donnant une dimension merveilleuse ou féerique, comme l'atteste la publication en 1734 de *L'Écume ou Tanzai et Néadarné. Histoire japonaise* de Crébillon, incursion brutale de la physiologie de l'amour dans le genre du conte en prose. Ce brulot antireligieux stigmatisant de manière grotesque la bulle papale *Unigenitus* initie un libertinage plutôt sombre, qui ménage aussi des réflexions critiques à son

propre endroit, illustré ensuite par *Angola* (1746) de La Morlière, *Le Sultan Misapouf* (1746) de Voisenon, ou encore *Les Bijoux indiscrets* (1747) de Diderot. Le conte en vers, qui s'inscrit dans la tradition lafontainienne autant que dans celle de la nouvelle à l'italienne, à la manière de Boccace ou Bandello, adopte-t-il cette inflexion ? Qu'en est-il du questionnement moral dans ce genre si enclin à la licence qu'elle lui semble presque consubstantielle ?

- 3 À la lecture de quelques pièces versifiées du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous verrons comment, avec une immoralité plaisante, les conteurs procèdent à une étonnante hybridation des genres et exploitent, voire radicalisent, leurs tendances parodiques. Résolument subversif et irrévérencieux, le récit versifié détourne le merveilleux de toute finalité éthique pour le soumettre à une logique érotique et critique. De ce fait, il renouvelle paradoxalement la problématique axiologique et le questionnement ontologique par le biais de la représentation du féminin.

## Portrait du conteur en libertin

- 4 Dans l'exorde de *Ce qui plaît aux dames*, pièce inspirée d'un récit en vers anglais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la *Wife of Bath tale* de Chaucer, Voltaire entreprend de « désennuyer » ses hôtes par l'histoire édifiante d'un « pauvre et noble chevalier <sup>2</sup> », celle d'une rédemption exemplaire. Condamné à mort pour viol, le héros nommé Robert accepte, pour échapper au châtement, d'épouser un vieux laideron qui lui permettra de résoudre l'énigme posée par le titre. Le « brave » chevalier est récompensé *in fine* de son abnégation par la métamorphose de la sorcière, qui n'est autre que la fée Urgèle, en une jeune beauté. Rien de bien subversif de prime abord dans ce facétieux récit qui propose une philosophie plutôt pragmatique du

mariage : il est prudent de se défier de la beauté pour prévenir le cocuage ; il convient de satisfaire le désir de domination des femmes afin d'éviter les querelles conjugales. Le récit se clôt d'ailleurs par l'éloge inattendu de la féerie qui pastiche le frontispice des contes de Perrault <sup>3</sup> :

Ô l'heureux temps que celui de ces fables,  
Des bons démons, des esprits familiers,  
Des farfadets, aux mortels secourables !  
On écoutait tous ces faits admirables  
Dans son château, près d'un large foyer :  
Le père et l'oncle, et la mère et la fille,  
Et les voisins, et toute la famille  
Ouvraient l'oreille à monsieur l'aumônier,  
Qui leur faisait des contes de sorcier.

- 5 Certes Voltaire vieillissant se plaît à cultiver les prestiges et les enchantements de la féerie, certes cette déploration passéiste n'est pas totalement dénuée de sincérité, mais tout au long du récit il opère en réalité un dévoiement des prodiges, sensible d'emblée à travers d'évidentes distorsions, tels l'oxymore « bons démons » ou l'alliance « contes de sorcier ». Si le texte affiche ostensiblement les artifices du récit merveilleux, c'est pour mieux les détourner de leur finalité instructive, ou prétendue telle, et pour mettre en exergue le plaisir pur de l'affabulation, d'une écriture en liberté qui crée une connivence heureuse entre le conteur et son auditoire.
- 6 Quoique d'âge mûr, l'auteur est encore le poète galant et badin se représentant en libertin dans deux pièces de jeunesse déjà consacrées aux affres de l'hyménée, à savoir *Le Cocuage* et *Le Cadenas* <sup>4</sup>. Datées approximativement de 1714 à 1716, ces fables mythologiques affichent un burlesque tempéré <sup>5</sup> : dans la première, pièce étiologique qui narre l'origine imaginaire d'une pratique sociale, le conteur invente l'existence du dieu Cocuage qui serait né du cerveau de Vulcain, archétype du mari trompé, et il parodie malicieusement la naissance de Minerve sortie armée de la tête de

Jupiter ; dans la seconde qui lui est étroitement apparentée, il renouvelle le topos de la lutte des maris contre l'infidélité de leur épouse grâce à l'utilisation de ceintures de chasteté fermées d'un cadenas. Ces courtes pièces versifiées témoignent de la vie plutôt libre que mène Voltaire à l'époque et le ton qu'adopte le jeune Arouet correspond aux attentes de son auditoire <sup>6</sup>. Son modèle est indéniablement La Fontaine dont les contes restent encore très appréciés, bien que le fabuliste les ait reniés à la fin de son existence. On songe évidemment aux amours de Mars et de Vénus <sup>7</sup>, aux variations mythologiques auxquelles des lecteurs, familiers du panthéon classique, étaient sensibles. Nul souci d'édification morale du lecteur dans ces poésies fugitives où le conteur lui-même se figure en amant éperdu et déterminé à obtenir les faveurs de la belle, fût-elle mariée :

Ô vous, Iris, que j'aimerai toujours,  
Quand de vos vœux vous étiez la maîtresse,  
Et qu'un contrat, trafiquant la tendresse,  
N'avait encore asservi vos beaux jours,  
Je n'invoquais que le dieu des amours :  
Mais à présent, père de la tristesse,  
L'Hymen, hélas ! vous a mis sous sa loi ;  
À Cocuage il faut que je m'adresse :  
C'est le seul dieu dans qui j'ai de la foi.

- 7 Peu importe que cette Iris soit une inspiratrice réelle ou une simple figure poétique, la conclusion est sans conteste celle d'un libertin dans toutes les acceptions du terme et répond, dans un subtil effet de symétrie, à l'ouverture prometteuse du *Cadenas* :

Je triomphais ; l'Amour était le maître,  
Et je touchais à ces moments trop courts  
De mon bonheur, et du vôtre peut-être.  
Mais un tyran veut troubler nos beaux jours ;  
C'est votre époux. Geôlier sexagénaire,  
Il a fermé le libre sanctuaire  
De vos appas ; et, trompant nos désirs,  
Il tient la clef du séjour des plaisirs.

- 8 Abordant le thème éculé de la précaution inutile, récurrent dans la comédie <sup>8</sup> ou le conte réaliste <sup>9</sup>, Voltaire se voit déjà vainqueur du vieux barbon dans un effet de prolepse, en vertu d'une causalité badine :

Car vous m'aimez ; et, quand on a le cœur  
De femme honnête, on a bientôt le reste.

- 9 Il adopte ainsi dans ces œuvres évoquant *Le Virgile travesti* de Scarron ou *L'Homère travesti* de Marivaux la désinvolture morale propre aux aristocrates qu'il fréquente, et le merveilleux mythologique se trouve ramené à l'aune d'une humanité moyenne puisque les dieux sont en proie aux mêmes tourments que les mortels. De la posture de pédagogue, il ne reste rien ou presque dans la figuration de l'oralité conteuse qui récuse ouvertement « l'appel de la morale <sup>10</sup> » pour inciter à une conduite que les bonnes mœurs réprouvent et exhorte à l'infidélité. L'alibi pédagogique du conte sombre corps et bien.

## Érotisation enjouée du merveilleux

- 10 Du récit de Chaucer, modernisé par Dryden, Voltaire ne retient que les étapes principales de l'histoire ; il transforme subtilement l'intrigue et modifie profondément l'esprit du texte anglais, en émaillant le sien de traits propres au conte en vers français volontiers licencieux. On reconnaît d'emblée, à travers l'histoire du chevalier Robert, certains éléments topiques, telle la voracité sexuelle de la gent féminine, soulignée par l'épouse monstrueuse ou encore la jeune ingénue rencontrée sur le chemin, double de la Perrette de La Fontaine, qui n'est plus violée (premier écart par rapport à la version originale) mais consentante, et qui ne s'offusque du comportement de son amant d'un jour que lorsqu'elle voit l'argent promis lui échapper, suite à un quiproquo. Le poète, dans la lignée de Vergier, Grécourt ou Piron <sup>11</sup>, trouve ainsi le moyen de

stigmatiser conjointement deux travers prétendus féminins, la luxure et la cupidité. Les motifs du conte en vers badin, à l'instar du voyage propice aux aventures, sont clairement identifiables et la fantaisie de l'auteur se révèle à travers la conduite vagabonde du récit — commentaires et digressions ponctuent la narration — et un « badinage délicieux <sup>12</sup> » reposant sur l'implicite érotique <sup>13</sup>. Comme le merveilleux mythologique des œuvres de jeunesse, celui féerique est constamment érotisé <sup>14</sup>.

- 11 Voltaire, qui n'est pas le moins virtuose des conteurs libertins, n'hésite pas dans *Ce qui plaît aux dames* à violer allègrement la bienséance, évoquant avec trivialité la sexualité dans ses implications anatomiques. Sans aller jusqu'aux outrances de *La Pucelle*, on note en effet la délectation avec laquelle il peint le physique repoussant de la sorcière <sup>15</sup>, et particulièrement ses ébats avec le vaillant Robert. Le récit de la nuit de noces est un régal de bouffonnerie qui montre que le poète se complaît dans le sordide tout autant que dans le sublime. À l'insatiabilité sensuelle de la vieille épouse, décrite comme « un peu ridée, et même un peu puante », s'oppose le « cruel déplaisir » du chevalier, qui accomplit toutefois « du saint Hymen les devoirs rigoureux » en « [fermant] les yeux et [en se bouchant] le nez ».
- 12 On retrouve dans cette scène le motif inversé de l'union monstrueuse de l'épouse et du mari transformé en animal, présent dans maints récits féeriques. Michel Delon voit dans le thème de l'accouplement contre nature l'expression d'une « désillusion » ou d'un « désir inavouable », l'incarnation des « interdits, [des] inquiétudes, [des] réticences devant l'amour » <sup>16</sup>. Dans les premiers contes merveilleux figuraient déjà d'étranges métamorphoses dont *Le Prince Marcassin* constitue un exemple remarquable <sup>17</sup> ; inspiré du *Roi Porc* de Straparole, le récit de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, relatant la métamorphose

d'un animal en homme après différentes épreuves, marquerait la répulsion que la fiancée éprouve de devoir épouser un inconnu, symbolisée par son apparence bestiale, et dénoncerait la pratique des mariages arrangés, si l'on en croit Bruno Bettelheim <sup>18</sup> .

- 13 Dans le récit voltairien, la situation est inversée de manière parodique et c'est l'époux qui doit surmonter son aversion pour la hideur d'une sorcière qui se rapproche du type de la fée lubrique <sup>19</sup> . Le poète suggère incidemment qu'il faut accepter l'animalité du désir pour connaître la jouissance avec son partenaire et la leçon du conte est explicite : ce que veulent les femmes, c'est la soumission absolue de leur amant, notamment sur le plan sexuel. Le chevalier est récompensé de la sublimation de sa répugnance et peut alors jouir des charmes d'une beauté qui n'est nullement désincarnée, comme le souligne l'épanorthose :

C'était Vénus, mais Vénus amoureuse,  
Telle qu'elle est, quand les cheveux épars,  
Les yeux noyés dans sa langueur heureuse,  
Entre ses bras elle attend le dieu Mars.

- 14 Voltaire mêle donc références mythologiques et merveilleux féérique dans un syncrétisme qui lui est coutumier et semble tout à fait propice à la création d'un climat voluptueux. Louant ses œuvres légères ainsi que celles de Diderot, Jacques Barchilon soulignait déjà le lien privilégié existant entre féerie et frivolité : « Ces contes licencieux sont très intéressants parce qu'ils combinent avec ingéniosité le thème merveilleux et l'érotisme <sup>20</sup> . » De fait, cette métamorphose de la fée Urgèle en la déesse de la beauté et de l'amour, quintessence de la *voluptas*, n'est pas anodine : elle manifeste l'irruption de la sensualité dans l'univers du conte en vers merveilleux.
- 15 S'affirme sans ambages l'ambivalence du protagoniste féminin qui conjugue beauté et laideur, bienveillance et duplicité, tempérance et

excès. En faisant subir à la fée Urgèle anamorphose et métamorphose, l'auteur exacerbe sa sensualité, voire sa lascivité <sup>21</sup>, sans néanmoins jeter sur elle opprobre et déconsidération, comme le font nombre d'auteurs libertins. Jean-Paul Sermain observe en effet que ces derniers usent avant tout d'un discours de libération naturaliste pour amener les femmes à vaincre leurs scrupules, pour les séduire adroitement, et qu'ils ne manquent pas de mépriser leur facilité à se livrer au caprice masculin <sup>22</sup>. Voltaire, en revanche, place l'héroïne au centre du dispositif actanciel ; cette fée vénusienne devient ainsi le sujet véritable de la quête, un protagoniste actif et désirant à part entière, qui n'est nullement satirisé. C'est elle, par son énergie, son intelligence de la situation, qui dévoile son *animus* et s'érige en puissance dominatrice — tant au niveau diégétique que symbolique —, le chevalier étant soumis à un désir qui recouvre à la fois la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*. Le conteur inverse avec malice la répartition traditionnelle des marques génériques, comme le révèle l'injonction d'Urgèle à Robert, qui tient lieu de moralité au récit :

Tout est à vous, ce palais et moi-même,  
Jouissez-en, dit-elle à son vainqueur :  
Vous n'avez point dédaigné la laideur,  
Vous méritez que la beauté vous aime.

- 16 L'incitation au plaisir charnel, dont les postures sont suggérées textuellement par le chiasme, est un *leitmotiv* du conte en vers <sup>23</sup>. Cette conclusion offre un élargissement opportun et crée un horizon souriant, presque utopique, où la rêverie érotique n'est pas avilie ou moquée comme cela est fréquemment le cas dans le conte en prose libertin qui mène au désenchantement.
- 17 Robbé de Beauveset manifeste un semblable enjouement dans une pièce en vers anticléricale qui offre une version pornographique de

l'anneau magique, le sel de son conte résidant dans l'application de l'objet prodigieux à l'anatomie féminine :

Madame Hélène en ses doigts délicats  
Passe l'anneau et fait le même signe  
Lors eussiez vu son gentil clitoris  
D'un vrai chouard acquérir le mérite  
Et s'allonger si que vous eussiez pris  
Notre tendron pour un hermaphrodite <sup>24</sup> .

- 18 Cette stupéfiante anamorphose n'est pas sans rappeler l'écumoire enchantée de Crébillon parodiant plaisamment le modèle féerique, à ceci près qu'elle s'applique à un personnage féminin et donne naissance à une créature dénaturée, au sexe indéterminé, mais qui n'est pas perçue négativement ; grâce à ce substitut phallique, l'héroïne s'affranchit des contraintes de son sexe et peut rivaliser avec la gent masculine. Elle s'émancipe, en adoptant une attitude virile, tandis que son partenaire est inversement féminisé. Le conte en vers, qui ne cesse de questionner la sexualité, se plaît ainsi à brouiller les repères traditionnels.

## Défense et illustration du plaisir féminin

- 19 Créatures ou objets dotés de pouvoir magique surgissent donc sporadiquement dans l'univers plutôt réaliste du conte en vers gaillard <sup>25</sup> , en étant toutefois soumis à un traitement burlesque ou héroï-comique, dans une visée démystificatrice, critique ou esthétique et dramaturgique <sup>26</sup> — parfois même simplement ludique. Érotisée, la féerie se veut, dans ce genre, utilement enjouée. Si Crébillon ouvre la voie d'un libertinage plutôt sombre, recourant à l'arsenal féerique pour dénoncer les illusions du sentiment amoureux, voire spéculairement celles de la fiction, ou pour figurer le trouble du lecteur, les conteurs en vers visent plutôt à en exploiter les potentialités érotiques, le plus souvent hors de toute

perspective morale, dans une logique de surenchère verbale et fictionnelle (les prouesses sexuelles se substituant hyperboliquement aux exploits chevaleresques du héros merveilleux), propre à exprimer la sexualité compulsive de protagonistes qui se répartissent moins selon une nature que selon leur rapport au libertinage ambiant : à l'insatiabilité des femmes (d'où découle leur frustration) répond le fantasme de toute-puissance masculin, miné par son envers, la hantise de l'impuissance <sup>27</sup> .

20 Subverti par définition <sup>28</sup> , le matériau féerique n'en demeure pas moins signifiant et l'on aurait tort de considérer ces fantaisies comme gratuites : ruinant les ambitions morales du conte, elles en constituent l'envers, par la sacralisation du plaisir. Les contes de Voltaire le désignent comme le souverain bien, dans une optique épicurienne revivifiée par l'essor du sensualisme en France <sup>29</sup> , justifiant dès lors toutes les transgressions. De ses pièces de jeunesse émerge une morale captieuse qui repose sur le blâme de l'hyménée, considéré comme liberticide, l'éloge de l'inconstance et la légitimation de l'adultère. Dans la tradition de Boccace et de La Fontaine, le poète souligne que la vérité des sentiments et des sensations ne s'exprime que dans les libres amours et que le mariage est un lien artificiel ; il renverse la morale chrétienne et les règles de la vie bourgeoise et aristocratique.

21 Certes certains contes de fées dénoncent déjà au siècle précédent l'artificialité des mariages arrangés mais sans jamais prôner la liberté de mœurs ou légitimer l'inconstance. La fidélité reste une valeur fondamentale, condition d'une union heureuse. Cela est patent dans *Le Prince des feuilles* (1694) <sup>30</sup> de M<sup>me</sup> de Murat, subversif pour l'époque par son discrédit des unions contraintes et qui s'achève sur la création de deux couples libres, dans un effet symétrique, hors des liens sacrés du mariage ; ou encore dans *Jeune et belle*, où la conteuse

oppose ouvertement mariage et bonheur, réinvestit et détourne les *topoi* du genre pour proposer une réflexion sur les pratiques matrimoniales en vigueur <sup>31</sup> .

- 22 Si le blâme du mariage traverse sporadiquement la production féerique, ses incidences diffèrent néanmoins nettement selon les auteurs : à la défiance de M<sup>me</sup> de Murat à l'égard des hommes, intrinsèquement inconstants et représentés par des personnages symboliquement volages, tels les papillons, à la sacralisation de la fidélité, s'opposent l'éloge voltairien de la légèreté et son incitation à la transgression des devoirs conjugaux. La rupture est évidente avec le conte de fées classique qui prêche plutôt une morale de sentiment, déprécie le simple plaisir des sens et proscriit l'adultère, même s'il existe des récits favorables au plaisir.
- 23 Cette morale toute libertine n'aurait cependant en soi rien d'inédit au XVIII<sup>e</sup> siècle si elle n'était destinée aux femmes, l'incitation à la luxure, perçue comme le prolongement licencieux du *carpe diem*, étant récurrente dans les récits libertins de l'époque où il s'agit de saisir l'occasion favorable, de goûter « l'heure du berger », de profiter du moment où la vertu vacille. Mais ce qui semble particulièrement intéressant dans le récit en vers merveilleux de l'époque, c'est que cette exhortation s'appuie sur une réhabilitation du corps féminin et sur la reconnaissance de ses exigences sensuelles. Voltaire, dans *La Béguéule*, dresse ainsi le portrait d'une superbe « dégoûtée » dont l'humeur méprisante provoque l'éloignement de tous, jusqu'au moment où sa marraine, la fée Aline, entreprend salutairement de la corriger de ce travers. Elle la conduit dans un palais enchanté qui rappelle celui des amours de Psyché et de Cupidon. Le luxe échoue cependant à combler l'héroïne car un élément essentiel manque au tableau : la volupté <sup>32</sup> . La belle insatisfaite décide de s'enfuir et tombe dans un désert horrible,

antithèse parfaite du château enchanté, où un vil charbonnier l’embrasse sans façon. Le dénouement nous offre l’image d’une femme humble, épanouie, qui a su tirer un enseignement de cette aventure édifiante.

- 24 À première lecture, nous avons affaire à un apologue — comme l’annonce le sous-titre de l’œuvre, « conte moral », en référence au genre initié par Marmontel — illustrant l’adage latin selon lequel il faut savoir tempérer ses exigences : « *Le mieux est l’ennemi du bien.* » L’histoire néanmoins ne s’arrête pas là et si la belle Arsène trouve le bonheur, c’est avant tout dans les bras de son amant :

Leçon faite, on reconduit ma belle  
Dans son logis. Tout y changea pour elle  
En peu de temps, sitôt qu’elle changea. [...]  
Elle fut douce, attentive, polie,  
Vive et prudente, et prit même en secret  
Pour charbonnier un jeune amant discret,  
Et fut alors une femme accomplie.

- 25 En digne émule de Perrault, le conteur multiplie les moralités contradictoires : déjouant le conformisme social, il plaide *in fine* pour la satisfaction des sens, dût-elle se trouver hors des liens du mariage, leçon que Voltaire ne peut ou ne veut transmettre de manière explicite et ostentatoire. Ses contemporains ne s’y sont pas trompés néanmoins : la conclusion du conte offusqua et le *Mercur de France* de décembre 1772 édulcora certains passages, au risque d’affadir l’ouvrage, notamment la scène osée où l’héroïne est plaisamment lutinée par le rustre.
- 26 Voltaire décline ainsi une élégante immoralité à l’égard des prescriptions imposées par la société (et défendues d’ailleurs par le conte « moral » marmontélien qui idéalise le mariage, ou les contes de Fénelon). Si l’on accorde néanmoins au terme « moral » une acception classique, celle formulée par Jean-Paul Sermain, de « portrait des mœurs » ou d’« analyse du cœur et des conduites »,

nul doute que le conteur se comporte en moraliste en proposant au lecteur une réflexion sur la condition féminine et une philosophie pragmatique de l'amour. Malicieux contempteur des apparences, l'auteur du *Mondain* pose plaisir et bonheur comme accessibles *hic et nunc* dans l'acceptation de la nature, l'équilibre toujours fragile entre liberté et retenue, désir individuel et contraintes sociales. Aussi la bégueule n'est-elle pas une libertine avide de conquêtes, ni une *pasionaria* soucieuse de « venger son sexe » à l'instar de la marquise de Merteuil, mais une femme en proie à l'inquiétude (autre dénomination de la frustration sexuelle), tourmentée par des exigences inassouvies. Loin de la cohorte des conteurs en vers misogynes qui offrent fréquemment une image dévalorisante et stéréotypée de la femme, issue des fabliaux médiévaux, Voltaire prend en compte l'insatisfaction féminine, son désir d'émancipation, lequel sera théorisé et appliqué de manière radicale par la marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*. Sans aller jusqu'à l'*hybris* des libertines, il revendique « le droit des femmes au plaisir charnel <sup>33</sup> », prône l'égalité dans ce domaine entre les sexes, ce qui est résolument avant-gardiste.

- 27 Et féministe, osons le terme. D'une certaine manière, on peut considérer effectivement qu'il prolonge les revendications que portaient déjà des conteuses telles que M<sup>me</sup> de Murat ou M<sup>me</sup> d'Aulnoy s'insurgeant contre l'idéologie patriarcale. Ce qui est remarquable néanmoins, c'est, d'une part, que ce discours remettant en cause l'hégémonie masculine est véhiculé par l'un de ses représentants, et, d'autre part, que s'ajoute, aux revendications politiques et sociales des conteuses, une dimension identitaire, voire ontologique, qui est la reconnaissance de la femme en tant que sujet à part entière, pensant et désirant. Il n'est pas le seul, en outre, à peindre cette énergie féminine subversive. Dorat, dans *Le faux*

*Ibrahim*, conte merveilleux teinté d'orientalisme, fait le récit de la vengeance d'une femme nommée Zuléma, tombée tragiquement sous les coups de son mari jaloux. L'œuvre, qui s'inscrit dans la satire traditionnelle des mauvais maris, vaut surtout par l'évocation d'une assomption peu orthodoxe de l'héroïne, puisque l'Éden qu'elle gagne s'apparente davantage au jardin des délices qu'au paradis chrétien. L'attrait du conte réside dans les peintures voluptueuses de cette existence *post mortem* consacrée aux plaisirs, passée dans « la plus agréable ivresse », les « plus doux enchantements » et « ce trouble des désirs, sans cesse renaissants ». La revendication féministe trouve ici sa visibilité à travers le motif inversé du sérail, itératif dans les contes, transposition domestique du pouvoir politique et social, mais également de la domination sexuelle, devenue topique depuis *Les Lettres persanes* <sup>34</sup> : dans ce paradis, Zuléma règne en effet en souveraine absolue, comme Urgèle en sa mesure sur le chevalier. La morale du conte consacre de fait la liberté rendue aux femmes par le jaloux corrigé et amendé :

Il fait plus : il consent, pour comble d'équité,  
Que le sexe soit vu dans tout son avantage,  
Et du voile interdit l'usage,  
Comme un vol fait à la beauté.  
Que craindrait-il de cette complaisance ?  
Il s'apprécie avec sécurité  
Dans le fond de sa conscience :  
Et c'est l'excès de la puissance  
Qui rétablit la liberté <sup>35</sup> .

- 28 Cessant de recourir à un alibi didactique ou de se cacher derrière des protestations axiologiques, réelles ou feintes, les conteurs en vers affichent à partir de la Régence une désinvolture morale plutôt ostentatoire, s'éloignant de la sorte de l'éthique et de l'esthétique galantes propres au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, qui prônaient une morale de sentiment héritée de la préciosité et condamnaient les conduites libertines. Résolument licencieux, le conte en vers du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle

érige le plaisir comme principe premier, promeut la transgression et réhabilite les réalités charnelles, qu'il figure sans détour ou par le biais d'un langage gazé. Ce refus d'édification du lecteur s'accompagne de l'irruption de la *voluptas* — qui n'est pas sans rappeler l'éloge de la « douce Volupté » qui clôt *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine <sup>36</sup> — portée par des créatures et objets surnaturels dont la finalité est de promouvoir des valeurs essentiellement épicuriennes. Sapant les représentations codifiées du sexe prétendu faible, le conte en vers, dans une orientation résolument souriante, interroge la place et le rôle des femmes dans la société et dans le couple. Entre sexualité débridée (et souvent décevante) et négation des exigences sensuelles (qui conduit à la frustration), il explore la voie d'une liberté assumée avec modération, qui revêt la forme d'une quête du bonheur.

---

## NOTES

1. Ch. Perrault, *Contes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 52. Cette attaque vise assurément le plaidoyer de La Fontaine en faveur de la « liberté » du conte qui argue du fait que, conformément à l'idée de convenance, l'extrême retenue ne siérait point à ce genre d'ouvrage et aux sujets légers qui y sont abordés : « On me dira que j'eusse mieux fait de supprimer quelques circonstances, ou tout au moins de les déguiser. Il n'y avait rien de plus facile ; mais cela aurait affaibli le conte, et lui aurait ôté de sa grâce. Tant de circonspection n'est nécessaire que dans les ouvrages qui promettent beaucoup de retenue dès l'abord, ou par leur sujet, ou par la manière dont on les traite. Je confesse qu'il faut garder en cela des bornes, et que les plus étroites sont les meilleures : aussi faut-il m'avouer que trop de scrupule gênerait tout. Qui voudrait réduire Boccace à la même pudeur que Virgile ne ferait assurément rien qui vaille, et pêcherait contre les lois de la bienséance, en prenant à tâche de les observer. » J. de La Fontaine, *Préface aux Contes et Nouvelles*, dans *Œuvres complètes*, P. Clarac (éd.), Paris, L'intégrale/Seuil, 1965, p. 178.

2. Voltaire, *Ce qui plaît aux dames*, dans *Contes en vers et en prose*, S. Menant (éd.), Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1992, t. I, p. 336 et suiv. Ce conte occupe une place particulière dans la production voltairienne car il inaugure la réapparition du vers dans un genre que l'auteur pratique en prose depuis presque trente ans. Il figure en tête du premier recueil que Voltaire intitule « contes », les *Contes de Guillaume Vadé* publiés au printemps 1764, et a été composé au début de l'hiver 1763, alors que l'auteur ressent une forte lassitude après la polémique avec les Pompignan et la diffusion ardue du *Traité sur la tolérance*. Souffrant de maux ophtalmiques, le poète est contraint à dicter ses vers au coin du feu. Aux dires de son secrétaire Wagnière, *Ce qui plaît aux dames* aurait ainsi été composé en un jour et demi. Voir le témoignage de Wagnière dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont, Paris, 1830, t. I, p. 239.

3. Voltaire reprend dans ces décasyllabes le frontispice gravé de la première édition des *Contes* de Perrault, représentant une nourrice distillant ses récits aux enfants au coin du feu, et il s'inspire de ses propres veillées afin de louer les vertus du merveilleux ; l'imagerie n'est pas nouvelle, même si Voltaire élargit le champ de la représentation à la famille et même à la société.

4. Voltaire, *Le Cocuage* et *Le Cadenas*, dans *Contes en vers et en prose*, ouvr. cité, t. I, respectivement p. 13 et 19.

5. Cl. Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

6. R. Pomeau, *Voltaire en son temps. D'Arrouet à Voltaire (1694-1734)*, Oxford, Voltaire Foundation Taylor Institution, 1985, t. I, chap. vi.

7. J. de La Fontaine, *Les Amours de Mars et de Vénus, fragment*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 190.

8. Molière, *L'École des femmes* (1662), dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. II, p. 25.

9. Boccace, qui n'est pas moins favorable aux plaisirs de la chair, représente déjà l'adultère commis à la barbe du mari, ce qui a pour vertu de décupler la jouissance charnelle. Boccace, *Deuxième nouvelle de la septième journée, Décaméron*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994, p. 548. Quant à l'héroïne de *Point de lendemain* de Vivant Denon, elle a décidé de tromper trois hommes simultanément, à la barbe l'un de l'autre, son mari, son amant en titre et un jeune innocent, dans une logique de surenchère libertine. V. Denon, *Point de lendemain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

10. Voir J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 115.

11. *Œuvres de Vergier*, Lausanne, 1752 ; *Œuvres complètes de Grécourt*, nouvelle édition, soigneusement corrigée et augmentée d'un grand nombre de pièces qui n'avaient jamais été imprimées, t. IV, Luxembourg, 1764 ; *Œuvres choisies d'Alexis Piron*, Londres, Sabrier, 1782.

12. C. Nodier, *Contes*, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1960, p. 172.

13. Les contes en vers doivent beaucoup à l'esprit léger de Boccace et à son art de l'allusion grivoise.

14. *L'Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto, dit L'Arioste (1474-1533) connaît en Europe et particulièrement en France un véritable engouement, ravivé au début des années 1780 par la parution de deux nouvelles traductions. Cette fresque n'est pas exempte d'un merveilleux érotisé, qui inspire d'ailleurs Fragonard. Les illustrations des aventures amoureuses de Roger font partie des feuilles les plus explicitement érotiques de l'artiste. Néanmoins ce projet, pas plus que celui d'illustrer les *Contes de La Fontaine*, ne connaîtra de postérité éditoriale. Voir M.-A. Dupuy-Vacher, *Fragonard et le Roland furieux*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003.

15. Le jour baissait, à peine il était nuit ; / Il ne vit plus qu'une vieille édentée, / Au teint de suie, à la taille écourtée, / Pliée en deux, s'appuyant d'un bâton ; / Son nez pointu touche à son court menton ; / D'un rouge brun sa paupière est bordée, / Quelques crins blancs couvrent son noir chignon ; / Un vieux tapis qui lui sert de jupon / Tombe à moitié sur sa cuisse ridée ; / Elle fit peur au brave chevalier.

16. M. Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 313-314.

17. Mme d'Aulnoy, *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, éd. critique établie par N. Jasmin (éd.), introduction de R. Robert, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n<sup>o</sup> 1, 2004. Sur l'œuvre de Mme d'Aulnoy, voir A. Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy, 1690-1698. L'Imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998.

18. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.

19. Cette créature hideuse rappelle la fée Concombre qui s'obstine à vouloir le jeune Tanzaï dans le conte de Crébillon, *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise*, E. Sturm (éd.), Paris, Nizet, 1<sup>re</sup> partie, chap. xv, 1976, p. 152.

20. J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975, p. 79.

21. S. Bernier-Tomas, « Urgèle et Aline libertines ? De l'anamorphose à la métamorphose des fées dans deux contes en vers de Voltaire », dans « Les êtres merveilleux », colloque organisé par l'université Stendhal-Grenoble 3, 16-17 octobre 2014, actes à paraître.

22. J.-P. Sermain, ouvr. cité, p. 174.

23. Voir Grécourt, *Le Pucelage*, dans *Contes et poésies*, Berg-Op-Zoom, F. de Richebourg, 1752, liv. II, p. 79.

24. *Le Privilège de l'évêque d'Orléans ou l'anneau*, dans *Recueil de poésies diverses de M. Robbé de Beauveset*, établi par P. Dufay, Paris, Jean Fort, 1921, p. 145-146.

25. Évoquer le merveilleux au sujet des contes en vers des Lumières relève presque de la gageure tant ces récits versifiés semblent circonscrits, selon l'expression de Sylvain Menant, à « la menue chronique du voisinage ». Rendant compte du monde dans ses aspects les plus triviaux, le conte en vers des Lumières s'inscrit plutôt dans la tradition du conte libertin à la manière de La Fontaine ou de la nouvelle à l'italienne, en d'autres termes se trouve ancré dans

un réalisme patent, fût-il de convention. S. Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française 1700-1750*, Genève, Droz, 1981

26. Voltaire exploite également le merveilleux dans une optique dramaturgique, en projetant d'adapter le conte à la scène. Favart tire de *Ce qui plaît aux dames* une adaptation pour l'opéra-comique, en 1765, qui connaît un grand succès sous le titre *La Fée Urgèle*.

27. De nombreux contes en vers abordent le thème de la défaillance sexuelle, tel *Le dénoueur d'aiguillettes*, dans *Recueil de poésies diverses de M. Robbé de Beauveset*, ouvr. cité, p. 80.

28. Comme le montre Jean-Paul Sermain, les contes de fées, *a fortiori* ceux de la deuxième période, de 1730 à 1760, initient une approche du sujet qui est à la fois subversive et ironique, voire érotique, et constituent une mode dans la mode. Sous la Régence, le conte de fées se fait protéiforme, parodique ou satirique ; l'évolution du genre annonce le goût de la dérision qui va régir la poétique des contes en vers. Voir « La Parodie dans les contes de fées : une loi du genre ? », dans *Burlesque et formes parodiques* (actes du colloque de l'université du Maine, Le Mans, 4-7 décembre 1986), Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, Biblio 17, no 33, 1987.

29. C'est Walter Moser qui a le premier établi les relations entre sensualisme et poésie fugitive : « De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII<sup>e</sup> siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XCIV, Oxford, Voltaire Foundation, 1972, p. 277-415.

30. Mme de Murat, *Contes*, éd. critique G. Patard, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n<sup>o</sup> 3, 2006.

31. Voir l'article de C. Rousseau, « Tout est bien qui ne finit pas (toujours) bien... Violences et déceptions dans les contes de Madame de Murat », conférence à l'université de Nantes, séminaire Master 1 : Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, 3 avril 2014, Loxias, septembre 2014.

32. « Elle avait tout ; mais il manquait l'Amour. » (v. 120)

33. Voltaire, *Romans et contes en vers et en prose*, préface, notices et notes d'É. Guittou, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1994, p. 964.

34. Voir A. Gaillard, « Montesquieu et le conte oriental », *Féeries*, n<sup>o</sup> 2, « Le Conte oriental », 2005, p. 109-124 ; et avec Fr. Calas, *Montesquieu. Lettres persanes*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours », 2013.

35. Cl. J. Dorat, *Le Faux Ibrahim. Conte arabe*, dans *Contes immoraux du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 256-257.

36. J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 453.

---

# RÉSUMÉS

Cessant de recourir à un alibi didactique et d'afficher des prétentions éthiques, les conteurs en vers affichent à partir de la Régence une désinvolture morale plutôt ostentatoire et réhabilitent les réalités charnelles, qu'ils évoquent sans détour ou de manière allusive.

Ce déni d'édification du lecteur s'accompagne d'une érotisation du merveilleux portée par des créatures et des inventions surnaturelles dont la finalité est de promouvoir des valeurs essentiellement épicuriennes. Mais ce genre marginal ne se contente pas de sacraliser la *voluptas*, il assure audacieusement la défense et l'illustration du plaisir féminin.

While they cease to resort to a didactic alibi and to claim ethical ambitions, narrators of verse tales convey from the *Régence* onwards, a rather conspicuous moral casualness in their verses. They also restore a sexual authenticity that they choose to express either bluntly or with more subtlety.

This denial of the reader's instruction goes together with a magic sensuality borne by supernatural creatures and inventions determined to promote primarily epicurean values. Furthermore, this non-conformist genre does not only sanctify sensuousness —“*voluptas*” — it also dares boasting, and pleading for, feminine pleasure.

## AUTEUR

STÉPHANIE BERNIER-TOMAS

Université de Bordeaux

# La guérison par l'exemple : morale, politique et exemplarité dans les *Mille et Une Nuits* et leur hypertexte

*Healing by Exempla: Political Therapy in the One Thousand and One  
Nights' Hypertext*

Dominique Jullien

---

- 1 L'Avertissement de Galland met en avant trois mérites des *Contes arabes* qu'il offre aux lecteurs français : d'abord l'agrément (les contes sont « agréables et divertissants »), ensuite l'intérêt ethnographique (sans encourir la fatigue du voyage, les lecteurs peuvent découvrir les coutumes de ces peuples, « les voir agir et [...] les entendre parler »), et enfin l'enseignement moral, pour peu que les lecteurs « soient disposés à profiter des exemples de vertus et de vices qu'ils y trouveront <sup>1</sup> ».
- 2 C'est ce dernier aspect qui nous retiendra ici. Or la dimension morale et pédagogique des contes est étroitement liée à la question du rapport entre les contes individuels et le conte-cadre, puisque c'est là, pour l'essentiel, que se joue le drame quotidien de la conteuse et du sultan. Selon qu'ils attribuent plus ou moins d'importance à ce rapport, lecteurs, traducteurs et critiques auront

tendance à privilégier ou à minimiser l'efficacité morale et politique du recueil. Ainsi, si Mia Gerhardt voit dans les *Mille et Une Nuits* un assemblage hétéroclite de contes individuels sans interaction significative avec le conte-cadre, la plupart des autres critiques tendent au contraire à fonder leur interprétation sur ces interactions. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, des traducteurs tels que Richard Burton et Joseph-Charles Mardrus ont fortement dramatisé les réactions de Schahriar aux contes et son lent cheminement vers la clémence, tandis que dans le domaine critique, on voit bientôt se multiplier les analyses consacrées aux dimensions morale, politique, pédagogique et/ou thérapeutique des récits. En soulignant la proximité des *Nuits* avec la tradition du miroir des princes et le genre de la littérature sapientiale en général (fable, conte pieux, *exemplum*, etc.), de telles interprétations attirent l'attention sur l'importance politique d'un texte qui raconte une tentative de transformer un despote meurtrier en un bon roi, soucieux du bien-être de ses sujets, transformation qui s'effectue par le biais de fables divertissantes et éducatives à la fois. Cependant, dans la mesure où Schahriar n'est pas un prince enfant qui réclame un divertissement pédagogique, mais un psychopathe adulte qui nécessite une attention médicale, les récits de Schéhérazade, en plus de leur dimension politique, visent à guérir le roi malade : leur dessein est donc à la fois éducatif et thérapeutique.

- 3 On se propose d'analyser ici deux cas — l'un dans le texte des *Nuits*, l'autre dans leur hypertexte — où le lien entre enjeu moral, enjeu politique et enjeu thérapeutique des contes est particulièrement explicite. En premier lieu, l'analyse portera sur la séquence d'histoires morales, qui occupent huit nuits dans la version Burton, de la 145<sup>e</sup> à la 152<sup>e</sup> nuit <sup>2</sup>. La première partie de la série, jusqu'à la 150<sup>e</sup> nuit, se prête tout particulièrement à une réflexion sur la vertu

moralisatrice des contes. Dans cette séquence, la conteuse entreprend d'enseigner au sultan une leçon de bon gouvernement par le biais de personnages d'animaux qui peuvent se comprendre comme représentant ses sujets. Le remords manifesté par Schahriar à l'écoute de ces récits signale un premier pas, limité mais pourtant décisif, dans la bonne direction, cependant que l'équivalence entre la maladie du roi et le dysfonctionnement du royaume est soulignée par la référence intertextuelle que fait Burton au *Décameron* de Boccace, où la peste est à la fois cause et métaphore de la décomposition sociale, et où la retraite des jeunes gens loin de la cité-nation malade leur permet à terme de réussir une transition ludique vers sa version réformée.

- 4 En second lieu, on s'intéressera au best-seller socialiste d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-43), fortement imprégné de l'intertexte des *Nuits*. Au cœur du roman-feuilleton, dans la 8<sup>e</sup> partie qui se déroule tout entière dans la prison de La Force, se trouve le long épisode du conteur Pique-Vinaigre, lequel parvient à tenir en haleine par son récit les prisonniers et le gardien. L'épisode, on le verra, reproduit à la fois le récit de salut des *Nuits* (meurtre différé grâce à la curiosité), leur leçon politique (criminels réformés par un récit moralisant), et leur tentative de thérapie sociale (campagne de réforme des prisons au XIX<sup>e</sup> siècle).

## Le conte-cadre et la question de l'exemplarité

- 5 Dans son livre fondamental, *The Art of Story-telling*, Mia Gerhardt tend à minimiser l'importance du conte-cadre, qui n'est selon elle qu'un moyen commode de rassembler le fouillis hétéroclite des contes dans un unique fourre-tout. Le conte-cadre tend assez vite, d'après elle, à s'effacer au profit des contes individuels : rien ne sert de chercher

une progression psychologique, ni même une leçon politique, puisque les très rares commentaires du sultan Schahriar ne révèlent à peu près rien de l'effet des contes sur leur destinataire <sup>3</sup>.

6 Peu convaincue par les lectures qui tentent de motiver la relation des contes aux contes-cadre, Mia Gerhardt rejette en particulier, on le verra plus loin, la thèse de Marie Lahy-Hollebecque, qui, dans *Le Féminisme de Scheherazade*, lit les *Nuits* comme « l'aventure du progrès <sup>4</sup> ». De fait, selon Mia Gerhardt, le sujet même des contes, surtout les premiers, semble exclure la possibilité qu'ils aient été choisis par Schéhérazade pour leurs vertus thérapeutiques, tant ils sont mal adaptés à la dangereuse situation de la conteuse. En particulier, l'« Histoire du Pêcheur », qui comporte un personnage d'amant noir, risque de rappeler au roi son infortune conjugale, et trahit selon elle un manque de tact absolu <sup>5</sup>. En définitive, si l'on essaie de rapporter ces premiers contes au conte-cadre, Schéhérazade semble jouer avec le sultan un jeu absurde et dangereux. Aussi Mia Gerhardt tranche-t-elle en faveur du hasard qui aurait seul présidé à l'arrangement des contes : les premiers compilateurs, selon elle, n'ont jamais eu l'intention d'établir une relation réfléchie entre les contes individuels et le conte-cadre, ni d'entretenir l'intérêt pour le conte-cadre <sup>6</sup>.

7 En cela, Mia Gerhardt est une exception, puisque la majorité des critiques s'attachent au contraire à justifier et à donner sens à cette relation. Par opposition à sa lecture qu'on peut qualifier d'apolitique, nombre d'analyses importantes soulignent la dimension politique des *Nuits* : ainsi Sandra Nadaff relie la satire politique de *Haroun and the Sea of Stories* de Salman Rushdie aux *1001 Nuits* <sup>7</sup>, tandis que Wen-Chin Ouyang analyse la réception des contes dans le monde arabe en général, et l'Égypte en particulier, comme une allégorie politique <sup>8</sup>. Dans l'introduction à l'édition

Galland de 2004, Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi rattachent l'origine des contes à la tradition du miroir des princes :

Cette matière s'apparente à un récit argumentatif et exemplaire, proche de la fable, d'où il faut tirer une leçon de conduite [...] Ces ouvrages étaient destinés particulièrement aux princes, aux gouvernants, qu'il s'agissait de divertir tout en les éduquant <sup>9</sup>.

- 8 D'importantes lectures soulignent la portée réformatrice des *Nuits*, s'attachant à la leçon politique qui transforme progressivement un despote sanguinaire en un bon monarque, ou du moins en un monarque acceptable : le livre de Ferial Ghazoul, *Nocturnal Poetics*, ainsi que l'article de Robert Irwin, « Political Thought in the *1001 Nights* <sup>10</sup> » témoignent de cette tradition critique. Après avoir consacré un chapitre important à comparer le fonctionnement pédagogique des fables du *Panchatantra* et des histoires d'animaux de Schéhérazade (on y reviendra plus loin), Ferial Ghazoul conclut que c'est la réception politique des *Nuits* qui prédomine dans la littérature arabe moderne. Ce qui intéresse les lecteurs arabes contemporains, c'est moins, selon elle, les dimensions philosophique, métaphysique ou psychanalytique des *Nuits*, que la question pressante et toujours d'actualité de l'opposition entre le roi et ses sujets, donc de la résistance au despotisme <sup>11</sup>.
- 9 Robert Irwin, quant à lui, rappelle la longue tradition d'histoires édifiantes qui existe à travers tout le monde musulman. Dans ce contexte, il analyse l'intention réformatrice des *Nuits* en général, et en particulier des contes liés aux genres exemplaires — moralités, fables, *exempla* — qui ont pour but de développer les vertus politiques de leur auditeur despotique. Dans l'ensemble, à très peu d'exceptions près, selon Irwin, le message politique des *Nuits* est conservateur : il prêche la soumission au pouvoir, l'obéissance et la résignation plutôt que la rébellion. En cela, il est en harmonie avec la théorie politique dominante de l'Islam, qui est avant tout

pragmatique, cherchant non à renverser le despote, mais seulement à le rendre moins malfaisant <sup>12</sup>.

- 10 L'importance de la leçon politique des *Nuits* est donc clairement liée au genre des récits exemplaires, dont le cadre pédagogique est reproduit, plus ou moins explicitement selon la traduction, dans la relation entre la conteuse et le roi <sup>13</sup>. Toutefois, le cadre pédagogique n'est pas le seul en cause ici. À la différence des trois jeunes cancre princiers du *Panchatantra*, Schahriar, en effet, n'est pas un jeune prince qu'on éduque pour le trône, mais un roi adulte, devenu meurtrier après une expérience traumatisante : aussi a-t-il besoin d'être soigné pour redevenir le roi juste qu'il était avant le traumatisme <sup>14</sup>. Ainsi que l'indique Robert Irwin, les côtés thérapeutique et politique sont reliés d'une manière vitale, puisque la santé du royaume est inséparable de celle du roi, et qu'inversement, si le roi manque à son devoir, le royaume périclité <sup>15</sup>.
- 11 Les interprétations qui soulignent les vertus curatives des récits s'appuient sur le lien vital entre contes et conte-cadre, depuis l'essai de Jerome Clinton sur la folie dans les *Nuits* <sup>16</sup>, jusqu'à la lecture lacanienne de Daniel Beaumont <sup>17</sup>, ou, plus récemment, le livre de Marina Warner, *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*, lequel relève des analogies structurales entre le récit-cadre des *Nuits* et l'expérience psychanalytique, et qui, de manière plus concrète encore, tisse un réseau d'associations entre le divan de la conteuse, lieu du récit et de la cure, et le divan du moderne psychanalyste <sup>18</sup>.
- 12 Les lectures féministes des *Nuits*, à commencer par le livre de Marie Lahy-Hollebecque incriminé par Mia Gerhardt, *Le Féminisme de Scheherazade*, reposent sur la conviction que les contes individuels entretiennent avec le conte-cadre un rapport pertinent. Marie Lahy-Hollebecque voit dans les *1001 Nuits* le « duel de l'esprit contre la

force, de la science contre l'ignorance, de la lumière contre les ténèbres », et dans le conte-cadre « l'aventure du progrès ». « Le sens profond des *Mille et Une Nuits* », selon elle (ainsi s'intitule son premier chapitre), n'est pas de simple divertissement mais d'"éducation totale" du roi (p. 20) <sup>19</sup>. C'est ce que conteste Mia Gerhardt, qui signale que l'auteur s'appuie sur la traduction fort infidèle de Mardrus, lequel a enrichi le conte-cadre de petits dialogues comiques entre les protagonistes <sup>20</sup>. L'approche de Marie Lahy-Hollebecque, en dépit d'une certaine naïveté, est intéressante pour un lecteur d'aujourd'hui, attentif aux mécanismes de la réception de l'œuvre. En effet, si Marie Lahy-Hollebecque manque d'esprit critique en attribuant à l'original ce qui appartient trop souvent au traducteur (l'inventif Docteur Mardrus), son livre pionnier a néanmoins contribué à fonder une tradition critique florissante, celle des lectures féministes des *Nuits*, que ce soit Fedwa Malti-Douglas, par exemple, qui analyse la stratégie de la conteuse comme une tentative de rediriger le désir du roi vers un but légitime <sup>21</sup>, ou bien Malek Chebel qui perçoit les *Nuits* comme un monde féminisé <sup>22</sup>, ou encore Susanne Enderwitz, qui inscrit Schéhérazade au rang des féministes <sup>23</sup>. Les romans ne sont pas en reste, réinventant l'héroïne en moderne féministe, depuis John Barth (« Dunyazadiad », *Chimera*, 1972), jusqu'à Leïla Sebbar (*Shérazade*, 1982) ou Assia Djebar (*Ombre sultane*, 1987). Les lectures féministes proposent même une fusion intéressante du politique et du thérapeutique, puisqu'elles présupposent que la misogynie meurtrière du roi est autant une maladie psychologique à guérir qu'une injustice politique à combattre.

## Les ermites de Richard Burton

- 13 La traduction de Richard Burton présente un cas particulièrement clair de convergence entre le politique et le thérapeutique. Il s'agit du cycle narratif recueilli dans le troisième volume, une séquence de courtes fables, où figurent des ermites et des animaux. Burton soutient, dans son *Terminal Essay*, que les fables, les récits édifiants en général (Burton tend à appeler « fable » tout récit court comportant une morale), sont essentiels à la culture orientale, dont ils forment le plus ancien genre, né du besoin de déguiser la critique politique <sup>24</sup>.
- 14 Les *Nuits* contiennent plus de 400 fables, et Burton reproche à son prédécesseur, William Lane, d'en avoir supprimé la plupart <sup>25</sup>. Par opposition à celle de Lane, la version de Burton tend à mettre en valeur les enjeux politique et pédagogique du livre : dans sa traduction, la leçon passe tant dans le choix des histoires que dans la réaction de leur terrible auditeur, Schahriar. Le premier groupe de ces brefs récits de sagesse offre un exemple particulièrement intéressant de « fables » (au sens large où Burton emploie ce terme) qui visent à enseigner à Schahriar à redevenir un bon roi, au moyen de récits emboîtés qui s'agencent de la manière suivante : d'abord deux fables animalières, « Tale of the Duck and the Peacock » [Conte de la Cane et du Paon] et « Tale of the Lion and the Carpenter » [Conte du Lion et du Charpentier], suivies des trois histoires corrélées de « The Hermits » [Les Ermites], suivies enfin de nouvelles fables animalières.
- 15 Comme on le voit, le scénario de Burton met en place une sorte de triptyque, dans lequel les trois anecdotes comportant des ermites sont encadrées par des fables animalières. Dans les histoires d'ermites, la misogynie se joint à l'amour pour les animaux. La première de ces histoires met en scène un ermite qui élève des pigeons : grâce à ses bons soins, les pigeons se multiplient et

prospèrent, vivant auprès de lui jusqu'à sa mort, après quoi ils se dispersent. Dans la seconde histoire, un berger vertueux élève ses brebis avec tant de soin que les bêtes sauvages sont sans pouvoir sur son troupeau. Un jour, le berger tombe malade ; il est alors tenté par une femme, qui promet de le guérir s'il cède à ses avances ; le berger résiste à la tentatrice, qui lui révèle enfin qu'elle est un ange envoyé par Dieu, et le quitte après l'avoir béni. Dans le troisième volet, un autre pieux berger reçoit, dans un rêve, l'ordre d'aller rendre visite au précédent. En chemin, il se repose de la chaleur accablante dans un pré agrémenté d'un arbre et d'une fontaine où les oiseaux et les animaux viennent boire. Mais sa présence les fait fuir, et l'ermite se prend à pleurer du mal qu'il a causé à des créatures de Dieu, qui lui en demandera compte le jour du jugement <sup>26</sup>. Poursuivant sa route, il est accueilli joyeusement par le berger du conte précédent, et les deux ermites passent le reste de leur vie ensemble, ayant renoncé pour toujours à la société et à la famille <sup>27</sup>.

16 L'harmonie qui règne dans ces histoires entre les créatures contraste assez vivement avec le reste du livre. Les animaux qui figurent dans ces histoires sont des êtres doux et domestiques (pigeons, brebis), protégés et soignés par les ermites, ou encore des animaux que leur régime végétarien ou leur jeunesse destine au statut de victimes. Par ailleurs, dans les fables, les animaux représentent souvent les éléments inférieurs de la société — esclaves, domestiques, paysans, femmes, subordonnés de toute sorte : les fables, comme le rappelle Ros Ballaster dans *Fables of the East*, donnent une voix aux faibles, aux subalternes, aux sans-pouvoir <sup>28</sup>.

17 Il semble donc que la présence conjointe d'animaux et de femmes dans la séquence des histoires d'ermites à la fois transmette et dissimule un message politique. Il y a plus : il apparaît que Schahriar entend — consciemment ou non — la leçon de ces fables, car il

répond à ces exemples de cruauté envers les animaux en exprimant quelque regret de sa propre cruauté envers les femmes. En écoutant l'histoire des deux ermites, le roi fait preuve pour la première fois de repentir, de réflexion, et d'une velléité d'abdication <sup>29</sup>.

- 18 Le volet central du triptyque des ermites est encadré par des histoires d'animaux dont le thème dominant est la violence, notamment la violence de l'homme envers les animaux. En réponse à Schahriar qui lui demande une histoire d'oiseaux, Schéhérazade raconte deux histoires emboîtées, « Tale of the Duck and the Peacock » [Conte de la Cane et du Paon] et « Tale of the Lion and the Carpenter » [Conte du Lion et du Charpentier], racontée par la cane, au cours des nuits 146 et 147. La seconde, celle du lion et du charpentier, est une version condensée de la fable des animaux, contenue dans la célèbre encyclopédie des Frères de la Pureté <sup>30</sup>. Cette fable, reprise par les Frères vers le XI<sup>e</sup> siècle, est elle-même d'origine bouddhiste ; Robert Irwin, dans son article sur la pensée politique des *Nuits*, l'analyse comme une fable écologique <sup>31</sup>. De fait, cette histoire, si rare dans un recueil de contes résolument anthropocentriques <sup>32</sup>, est particulièrement attachante pour un lecteur contemporain. Les animaux s'y plaignent de l'homme pour sa cupidité, sa cruauté envers les autres créatures et sa folle destruction de l'environnement. Mais l'histoire est aussi une critique à peine voilée de la destruction despotique du royaume par Schahriar. Dans « The Lion and the Carpenter », la version de Burton, les animaux, sous la conduite du jeune lion, tentent de former une alliance contre l'Homme qui les maltraite cruellement, mais la ruse de l'Homme fait échouer leur rébellion : le charpentier persuade le lion d'entrer dans la cage qu'il a construite, et y met le feu. À une morale fréquente dans la fable (le triomphe de la ruse sur la force) se substitue une leçon sur la tyrannie de l'homme à l'encontre des

animaux. L'histoire propose aussi une leçon amère sur l'échec politique. Cela est vrai aussi de l'histoire qui lui sert de cadre, l'histoire de la cane et du paon : en essayant d'échapper à cette expérience traumatisante, la cane se réfugie sur une île avec le paon et la biche, loin de l'Homme ; mais leur petite communauté utopique est de courte durée, car bientôt des marins abordent l'île et tuent la cane <sup>33</sup>.

- 19 Après la séquence des ermites, qui occupe la 148<sup>e</sup> nuit, Schéhérazade raconte plusieurs autres fables animalières, en particulier « Story of the Waterfowl and the Tortoise » [Conte de l'Oiseau et de la Tortue] et « The Fox and the Wolf » [Le Renard et le Loup]. Dans la première l'oiseau, écoeuré par la violence du monde et la médiocrité de ses congénères, décide de vivre à l'écart avec une tortue. Dans la seconde, le renard est victime de la brutalité du loup, mais il parvient ensuite à se venger en faisant tomber le loup dans une fosse. Les thèmes récurrents de toutes ces fables, on le voit, sont la violence des forts contre les faibles, et le désir utopique de chercher un abri dans une île éloignée : à leur manière, ces animaux sont eux aussi des ermites, qui manifestent le même désir de trancher leurs liens avec un monde corrompu. Dans ces nuits capitales s'énonce une double leçon à l'intention de Schahriar. Tout d'abord, la souffrance infligée aux animaux par l'Homme rappelle la souffrance infligée à ses sujets par le roi. Les contes ont pour fonction de reprocher à Schahriar sa mauvaise intendance : il a détruit son propre royaume, en faisant mourir arbitrairement les femmes en âge de procréer. Au contraire, les personnages d'ermites, qui veillent avec sollicitude au bien-être et à la multiplication de leurs animaux, offrent au roi un bon exemple de gouverne à suivre.
- 20 Avec le repentir, le roi exprime un désir de se faire ermite à l'exemple des personnages dont il vient d'entendre l'histoire : « O

*Shahrazad, thou wouldst cause me to renounce my kingdom...* » [ô Schéhérazade, tu me ferais renoncer à mon royaume...] Toutefois, le but à atteindre n'est pas que Schahriar abdique (même si c'est précisément ce que fait le Schahriar de Naguib Mahfouz, dans sa réécriture moderne des *Nuits*) <sup>34</sup>, mais qu'il se réforme. Ainsi le rejet misogyne de la femme pratiqué par les ermites de ces contes offre aussi au roi un exemple à ne pas suivre, de peur de détruire son royaume d'une autre manière. Les histoires d'ermite, qui valorisent la réclusion, la séparation utopique d'avec la société, servent ici paradoxalement à permettre un retour progressif vers la société, puisqu'elles enseignent à Schahriar à devenir non pas un ermite, mais un bon roi, ou tout au moins un roi acceptable, dévoué à ses sujets, à la continuation de la dynastie, et à la préservation de l'intégrité sociale <sup>35</sup>.

- 21 Tel est aussi, bien entendu, la leçon retenue par les « ermites » séculiers du *Décameron* de Boccace, qui ne s'en trouvent que mieux préparés à retourner à la plénitude de la vie sociale au terme de leurs dix jours de séparation de la ville de Florence. Comme l'a montré Thomas Greene dans son article fondateur, « *Forms of Accommodation in the Decameron* », on ne trouve pas trace chez Boccace d'un quelconque rejet romantique de la société mais, au contraire, une horreur profonde de la dissolution sociale causée par la peste, et un retour exemplaire à un ordre communautaire régénéré qui passe par l'expérience érémitique <sup>36</sup>. C'est peut-être pourquoi Burton a choisi de placer sa traduction des *Nuits* tout entière sous l'égide de Boccace, en prenant comme épigraphe une citation du *Décameron* : « *Niuna corrotta mente intese mai sanamente parole* », proverbe qui figure sur la première page de chaque volume en compagnie du labyrinthe, et qu'il accompagne du proverbe équivalent, « *To the Pure all things are Pure* », aux purs tout est pur <sup>37</sup>.

Dans le *Décameron*, la peste est tout à la fois cause et métaphore de la désintégration sociale, cependant que la retraite des jeunes gens loin de la cité-nation malade leur permet d'opérer sur le mode ludique un retour graduel vers une version réformée et guérie de Florence <sup>38</sup>. De même que la joyeuse *brigata* de Boccace quitte la ville pestiférée pour les retraites bucoliques de la Toscane avoisinante, y retournant par une large boucle à travers l'espace-temps narratif, de même l'espace-temps isolé des *Nuits* (la nuit, le harem, la cure quotidienne des contes — toute cette « poétique nocturne », pour citer le titre mémorable de Ferial Ghazoul) prépare le retour du roi éclairé vers ce qui, de son royaume, a survécu, et est prêt à recommencer à neuf.

## Le singe réformé d'Eugène Sue

- 22 Le rôle d'espace transitionnel et transformateur que jouent le jardin dans le *Décameron*, et la chambre dans les *1001 Nuits*, revient dans la 8<sup>e</sup> partie des *Mystères de Paris* à la prison de La Force <sup>39</sup>. On se propose à présent d'étudier le cas d'une variation moderne sur les *1001 Nuits*, le roman-feuilleton d'Eugène Sue paru en 1842-43 avec un succès qui n'a alors d'égal que celui de Galland. L'intertexte des *Nuits* s'y développe essentiellement selon deux axes. Tout d'abord, Eugène Sue reprend le motif du prince déguisé. Son héros, Rodolphe, prince de Gerolstein, règne sur une principauté allemande de fiction, mais il réside à Paris, et prend plaisir à se déguiser en homme du peuple et à descendre dans les taudis de la cité pour combattre le crime, redresser les torts et sauver les jeunes filles de la prostitution (y compris, comme on sait, sa propre fille depuis longtemps perdue, qui se prénomme à présent, avec une ironie charmante, Fleur-de-Marie). Karl Marx, dans son premier livre, *La Sainte Famille*, se moque

cruellement du personnage qu'il appelle « le Haroun al-Raschid allemand » pour ses aventures philanthropiques dans les bas-fonds parisiens, ainsi que des prétentions ridicules de l'auteur à vouloir réformer la société à coup de romans-feuilletons <sup>40</sup>. La dimension politique du motif du prince déguisé dans le roman-feuilleton a déjà fait l'objet d'une analyse plus approfondie ailleurs <sup>41</sup>. On voudrait ici faire porter la réflexion sur un autre aspect de l'intertexte des *Nuits*, lequel est mis en évidence dans l'épisode de la prison.

- 23 La 8<sup>e</sup> partie met en scène Pique-Vinaigre, ancien voleur et conteur de talent. Sous la conduite du sinistre assassin Le Squelette, les détenus complotent le meurtre du jeune Germain, qui se trouve en prison à la suite d'une accusation calomnieuse, et qu'ils soupçonnent d'être un « mangeur », un indicateur. Ils doivent l'assassiner pendant que Pique-Vinaigre occupe les autres détenus avec son récit et que le gardien est sorti déjeuner. Mais le plan échoue : les détenus sont à ce point captivés par les aventures « fictionnelles » de l'enfant Gringalet, de son cruel maître Coupe-en-Deux et du dangereux singe Gargousse qu'ils en oublient le meurtre, tandis que le gardien, lui aussi curieux de l'histoire, en oublie sa soupe. L'exécution de Germain a été différée par la curiosité, réalisant ainsi le premier niveau d'analogie avec les *1001 Nuits*, le motif du récit qui sauve. Un second niveau d'analogie, plus complexe, concerne la leçon politique que l'auteur entend enseigner à travers son récit. Dans un commentaire d'auteur, Eugène Sue note que les goûts littéraires des criminels endurcis qui composent le public de Pique-Vinaigre, tendent, paradoxalement, aux contes naïfs et moralisateurs :

Avant d'entamer le récit de Pique-Vinaigre, nous rappellerons au lecteur que, par un contraste bizarre, la majorité des détenus, malgré leur cynique perversité, affectionnent presque toujours les récits naïfs, nous ne voudrions pas dire puérils, où l'on voit, selon les lois d'une inexorable fatalité, l'opprimé venger son tyran, après des épreuves et des traverses sans nombre. Loin de nous la pensée d'établir d'ailleurs le moindre parallèle entre des gens corrompus et la masse honnête et

pauvre ; mais ne sait-on pas avec quels applaudissements frénétiques le populaire des théâtres du boulevard accueille la délivrance de la victime, et de quelles malédictions passionnées il poursuit le méchant ou le traître ? (p. 1041)

- 24 Le conte sentimental de Pique-Vinaigre — l'histoire d'un petit garçon terrorisé, battu et affamé par un méchant maître, en somme une sorte d'*Oliver Twist* du pauvre — est bien, transposé dans le contexte oral du conte, une manière de mélodrame : le grand genre populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, dont s'enchantent les masses, classes laborieuses et classes dangereuses confondues, qui affluent au théâtre pour y applaudir la victime et siffler le méchant <sup>42</sup>. L'enjeu ici, pour l'écrivain socialiste, soucieux de réformer la société, qu'est Eugène Sue, c'est l'éducation de ces masses prolétaires: de simples contes noirs et blancs, où les innocents sont sauvés et les méchants punis, paraissent des outils pédagogiques appropriés à la faible sophistication littéraire et morale de leur auditoire. Le souci du Squelette n'est pas seulement que le gardien refuse de quitter la pièce, mais aussi que ses complices risquent d'être moins enclins au meurtre de Germain après avoir écouté une histoire qui en appelle à leur compassion :

Puis enfin le Squelette reconnaissait, aux interruptions de plusieurs détenus, qu'ils se trouvaient, grâce au récit de Pique-Vinaigre, transportés dans un milieu d'idées presque pitoyables ; peut-être alors n'assisteraient-ils pas avec une féroce indifférence au meurtre affreux dont leur impassibilité devait les rendre complices. (p. 1050)

- 25 Le récit mélodramatique fonctionne bien à la manière d'une fable pédagogique : c'est ce que souligne un autre personnage, l'honnête Chourineur, qui est au service du prince Rodolphe et s'est fait mettre en prison pour protéger Germain. Énorme Dinarzade à la forte carrure, le Chourineur ponctue les moments forts du conte de ses commentaires, soulignant sa pertinence morale et encourageant les détenus à se ranger du côté de la victime plutôt que de l'attaquant. Lorsqu'enfin les criminels passent à l'acte, le Chourineur défend

Germain et entraîne quelques-uns des détenus avec lui, toujours en marquant les analogies entre les personnages du roman et ceux du récit de Pique-Vinaigre : « Gare à toi, Squelette ! Si tu veux faire encore le Coupe-en-Deux [...] moi, je ferai comme Gargousse, je te couperai le sifflet [...]. » (p. 1064).

- 26 Si la fable de Pique-Vinaigre (au sens large que Burton donne au mot « fable ») a pour effet de moraliser les détenus, en leur enseignant une bonne éthique sociale, l'épisode mélodramatique de la prison est, lui, destiné à enseigner aux lecteurs du roman une troisième leçon que l'auteur, Eugène Sue, énonce explicitement à la fin du chapitre XII : il vise à dramatiser et à stigmatiser les fautes du système pénal français, qui est sans pitié à l'égard des pauvres mais indulgent aux criminels bourgeois, qui met les avocats hors de portée des bourses populaires, et qui enferme les petits délinquants dans des prisons dangereuses où ils côtoient, et deviennent à leur tour, des criminels endurcis :

Résumons en peu de mots les idées pratiques ou théoriques que nous avons tâché de mettre en relief dans cet épisode de la vie de prison. Nous nous estimerions très heureux d'avoir démontré : L'insuffisance, l'impuissance et le danger de la réclusion en commun... Les disproportions qui existent entre l'appréciation et la punition de certains crimes (le vol domestique, le vol avec effraction) et celle de certains délits (les abus de confiance)... Et l'impossibilité matérielle où sont les classes pauvres de jouir du bénéfice des lois civiles. (p. 1076)

- 27 Les buts réformistes d'Eugène Sue, son agenda politique et social, se font de plus en plus explicites à mesure que *Les Mystères de Paris* évoluent d'un roman des bas-fonds « bien épicé, bien salé, à l'usage du beau monde », comme l'écrit perfidement Sainte-Beuve <sup>43</sup>, vers un plaidoyer passionné en faveur des classes laborieuses victimes du capitalisme brutal de la Monarchie de juillet. La transformation du roman canaille en un manifeste socialiste utopique s'accompagne de « conclusions », et même souvent d'intrusions d'auteur qui viennent ponctuer chacun des épisodes principaux, voire même interrompre

le cours dramatique du récit, contribuant ainsi à faire fonctionner le roman tout entier comme une histoire exemplaire. « Alors que Dumas ne visera qu'à distraire, écrit Jean-Louis Bory, Balzac qu'à "étudier", Sue, comme Sand et Hugo, travaillera à prêcher, à réformer, à "moraliser" <sup>44</sup>. » Le roman fait de plus en plus ouvertement campagne pour la réforme des prisons, les avocats gratuits pour les pauvres, les banques des pauvres, les fermes communales, les assurances du travail, et bien d'autres mesures sociales qui seront de fait réalisées, certaines durablement, au cours de la révolution de 1848.

- 28 Le récit de Pique-Vinaigre s'achève en apothéose : Coupe-en-Deux, qui veut se débarrasser de Gringalet, apprend au singe Gargousse à lui couper le cou avec un rasoir, mais le singe se retourne contre lui et l'assassine au lieu de l'enfant ; suite à quoi tous les habitants du taudis, « petits montreurs de bêtes, chacun avec la sienne » en tête, défilent dans les rues crasseuses de la Petite Pologne aux sons des vielles et des musettes, portant Gringalet et Gargousse en triomphe (p. 1062). Gargousse n'est plus haï et craint : il est réinséré avec succès dans la société, tout comme le Chourineur, ancien criminel, a été réformé et travaille à présent pour le bon prince Rodolphe. On peut donc voir dans le singe une sorte d'animal de fable <sup>45</sup>, qui favorise une lecture pédagogique du récit comme allégorie de la transformation rédemptrice des classes dangereuses en classes laborieuses, pour reprendre le célèbre titre de Louis Chevalier <sup>46</sup>. Dans son article, Sadana Naithani relève des analogies fondamentales entre les fables du *Panchatantra* et les *1001 Nuits* : tous deux sont fondés sur une éducation royale ; tous deux enseignent au moyen de récits ; tous deux, enfin, sont des récits auto-réflexifs <sup>47</sup>. On peut en dire autant des *Mystères de Paris*, qui visent eux aussi à guérir les maux de la société et à éduquer le despote : non pas, bien sûr,

l'ancien tyran monarchique d'autrefois, mais le Peuple, le nouveau despote de l'ère démocratique moderne.

- 29 L'épisode du conteur Pique-Vinaigre offre un aperçu privilégié sur la fameuse « querelle du roman-feuilleton » qui fait rage à travers tout le XIX<sup>e</sup> siècle, lecteurs et hommes politiques s'opposant avec passion sur la valeur de ces récits divertissants — voire même addictifs — comme outils pédagogiques à l'intention des masses, et comme remèdes aux maux de la société <sup>48</sup>. À l'instar des fables des ermites chez Burton, les contes arabes du Paris moderne d'Eugène Sue revendiquent un rôle d'éveilleur des esprits et des consciences, et tous deux sont des récits hautement métatextuels, qui prétendent représenter et susciter à la fois des actions éducatives et curatives. Une même préoccupation est à l'œuvre dans ces textes pourtant si dissemblables : le rêve persistant de guérir la cité au moyen de récits. Ros Ballaster met le doigt sur l'ambiguïté de la fable lorsqu'elle la définit comme une histoire qui retarde ou ajourne l'action tyrannique <sup>49</sup> : soit que les contes bercent le tyran, le mettant dans un état de passivité qui l'empêche de nuire — le roman-feuilleton, on l'a beaucoup dit, est une nouvelle sorte de drogue, métaphore orientaliste qui fait le lien avec les *1001 Nuits* <sup>50</sup> —, soit au contraire qu'ils éclairent le tyran et le poussent à agir dans le sens de la réforme et du bien public, soit que les contes amusent et distraient, soit qu'ils enseignent et moralisent, ils incarnent l'éternelle chimère de l'intellectuel : agir sur le monde au moyen des mots.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

# Bibliographie

## Textes

*Les Mille et Une Nuits, Contes arabes*, 3 vol., traduction d'Antoine Galland, J.-P. Sermain et A. Chraïbi (éds), Paris, Garnier-Flammarion, 2004.

Sir Richard Francis Burton, *A Plain and Literal Translation of The Book of the Thousand Nights and A Night [with Introduction, Terminal Essay and Supplemental Nights]*, Private subscription by the Kama Shashtra Society [Londres], 10 + 6 volumes, 1885-1888.

*Les Mille et Une Nuits*, 2 vol., contes traduits par Joseph-Charles Mardrus, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, Milano, A. Mondadori, 1985.

MAHFOUZ Naguib, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Actes Sud, 1997.

SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

## Études critiques

*The Arabian Nights Encyclopedia*, U. Marzolph et R. Van Leeuwen (éds), 2 vol., Santa Barbara, ABC Clio, 2004.

ABOUL-HUSSEIN Hiam & PELLAT Charles, *Chéhérazade personnage littéraire*, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1981.

A ŚVAGHOṢA, *Life of the Buddha*, Introduction de P. Olivelle, New York, New York University Press, Clay Sanscrit Library, 2008.

BALLASTER Rosalind, *Fables of the East: Selected Tales, 1662-1785*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

BEAUMONT Daniel, *Slave of Desire: Love, Sex, and Death in The 1001 Nights*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

BENCHEIKH Jamel Eddine, BRÉMOND Claude & MIQUEL André, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991.

BORY Jean-Louis, *Eugène Sue*, Paris, Hachette, 1962.

BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York, Columbia University Press, 1985.

CHEBEL Malek, *La Féminisation du monde, essai sur les Mille et Une Nuits*, Paris, Payot, 1996.

CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1958.

C LINTON Jerome W., « Madness and Cure in the *1001 Nights* », *Studia Islamica* , 61, 1985, p. 107-125.

DUMASY Lise (éd.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.

E NDERWITZ Susanne, « Shahrazad is one of us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse », dans U. Marzolph (éd.), *The Arabian Nights in Transnational Perspective* , Détroit, Wayne State University Press, 2007, p. 187-200.

G ERHARDT Mia, *The Art of Story-telling: a literary study of the Thousand and One Nights*, Leiden, E. J. Brill, 1963.

G HAZOUL Ferial J., *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context* , Le Caire, American University in Cairo Press, 1996.

G REENE Thomas, « Forms of Accommodation in the *Decameron* », dans R. S. Dombroski (éd.), *Critical perspectives on the Decameron* , Londres, Hodder & Stoughton, 1976, p. 114-128.

I RWIN Robert, « Political Thought in *The Thousand and One Nights* », *Marvels & Tales* , Vol. 18, No. 2, 2004, p. 246-257.

JULLIEN Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Genève, Droz, 2009.

LAHY-HOLLEBECQUE Marie, *Le Féminisme de Schéhérazade : la révélation des 1001 Nuits*, Paris, Didot, 1927.

MALTI-DOUGLAS Fedwa, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing* , Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.

MARX Karl & ENGELS Friedrich, *La Sainte Famille*, version numérique par Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales ».

MAZZOTTA Giuseppe, « The *Decameron*: the marginality of literature », dans R. S. Dombroski (éd.), *Critical perspectives on the Decameron*, Londres, Hodder & Stoughton, 1976.

NADAFF Sandra, « *The Thousand and One Nights* as World Literature », dans T. D'Haen, D. Damrosch et D. Kadir (éds), *Routledge Companion to World Literature* , Londres, Routledge, 2011, p. 487-496.

NAITHANI Sadhana, « The Teacher and the Taught: Structures and Meaning in the *Arabian Nights* and the *Panchatantra* », *Marvels & Tales* , Vol. 18, No. 2, 2004, p. 272-285.

OUYANG Wen-Chin, « Metamorphoses of Scheherazade in literature and film », *Bulletin of SOAS*, 66, 2003, p. 402-418.

SALLIS Eva, *Sheherazade Through the Looking Glass*, Londres, Routledge, 1999 et 2010.

WARNER Marina, *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press, 2012.

## NOTES

1. *Les Mille et Une Nuits, Contes arabes*, 3 vol., trad. A. Galland, J.-P. Sermain et A. Chraïbi (éds), 2004 (vol. I, p. 21-22).

2. Sir R. F. Burton, *A Plain and Literal Translation of The Book of the Thousand Nights and A Night [with Introduction, Terminal Essay and Supplemental Nights]*, Private subscription by the Kama Shashtra Society [Londres], 10 + 6 volumes, 1885-1888. Vol. III (1885), p. 114-162. Les contes en question figurent dans l'édition Calcutta II : voir *The Arabian Nights Encyclopedia*, 2 vol., U. Marzolph et R. Van Leeuwen (éds), 2004 (vol. I, p. 221). Ils sont repris partiellement par Mardrus, sous le titre « Histoires charmantes des animaux et des oiseaux » (*Les Mille et Une Nuits*, 2 vol., contes traduits par J.-Ch. Mardrus, 1980 ; vol. I, p. 492-516). On choisira d'étudier ici la version de Burton plutôt que celle de Mardrus, qui est tronquée, escamotant en particulier la pièce maîtresse de l'édifice narratif (voir plus loin, note 27).

3. « *As a framed collection the "1001 Nights" has no firm structure: the working-out falls short of the idea. As soon as the telling of the stories begins, the framework seems gradually to fade away. King Sheriyar rarely comments on what he has heard.* » (M. Gerhardt, *The Art of Story-telling: a literary study of the Thousand and One Nights*, 1963, p. 398) Elle relève toutefois une exception à cette règle : il s'agit justement des récits qui font l'objet de la présente analyse.

4. M. Lahy-Hollebecque, *Le Féminisme de Schéhérazade : la révélation des 1001 Nuits*, 1927, p. 20.

5. « *Scheherazade appears to be rubbing in the king's conjugal misfortune, rather than helping him to get over it [...]. The last part [...] seems a particularly tactless choice under the circumstances.* » (M. Gerhardt, ouvr. cité, p. 399)

6. « *The obvious explanation is that the compilers [...] did not strive to interrelate stories and frame, nor to keep alive the interest in the framing story itself.* » ( *Ibid.* )

7. S. Nadaff, « *The Thousand and One Nights as World Literature* », dans T. D'Haen, D. Damrosch et D. Kadir (éds), *Routledge Companion to World Literature*, 2011, p. 487-496 : p. 492.

8. W.-C. Ouyang, « Metamorphoses of Scheherazade in literature and film », *Bulletin of SOAS*, 66, 2003, p. 402-418.

9. *Les Mille et Une Nuits, Contes arabes*, traduction d'A. Galland, ouvr. cité, présentation d'A. Chraïbi, vol. I, p. iii. Sur l'évolution du genre vers une littérature moyenne destinée à un public de marchands, et sur les tendances concurrentes vers l'édification et le divertissement,

voir p. iii-ix. Voir aussi le chapitre d'André Miquel, « Enseigner ou plaire », dans J. E. Bencheikh, Cl. Brémond et A. Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, 1991, p. 23-26.

10. R. Irwin, « Political Thought in *The Thousand and One Nights* », *Marvels & Tales*, Vol. 18, No. 2, 2004, p. 246-257.

11. « *Modern Arab readings and adaptations of The Arabian Nights have generally emphasized the political component inherent in the narrative. Poets, dramatists, and novelists used it to speak allusively of ideological issues, most strikingly of the abuses of absolute power. The Arabian Nights itself invites such an interpretation since the frame story revolves around a despotic Oriental king and the strategy to resist him and liberate the citizens. What could be more pertinent to present-day Arab regimes than such a story? Notions of philosophical mazes, castration complexes, and existential predicaments may be extracted from The Arabian Nights by a Borges, a Barth, or Ashbery, but Arab writers have predominantly seen the political implications in the work—that of ruler vs. Citizens.* » (F. Ghazoul, *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context*, 1996, p. 135)

12. « *Submission to God, submission to Fate, and submission to the ruler dominate rather a large number of the stories. The political direction is determined at the outset, when Sheherezade, rather than thinking of how to overthrow the tyrant Shahriyâr, instead proceeds to entertain him with stories [...]. The political theorists of the medieval Islamic world were realists. Rather than waste their time thinking of alternatives to despotism, they preferred to concentrate on how to get the best despot. In political theory and storytelling in the Nights, a despot could be improved by good servants who provided him not only with good advice, but also with stories that were conducive to political virtue.* » (R. Irwin, « Political Thought in *The Thousand and One Nights* », art. cité, p. 248)

13. Comme l'indique Sadhana Naithani dans son article publié la même année que celui de Robert Irwin, « The Teacher and the Taught: Structures and Meaning in the *Arabian Nights* and the *Panchatantra* », *Marvels & Tales*, Vol. 18, No. 2, 2004, p. 272-285. On reviendra plus loin sur cet important article.

14. L'incipit des Nuits décrit Schahriar comme possédant « toutes les vertus » de son père, avant sa découverte de l'infidélité de la reine. Voir A. Galland, ouvr. cité, vol. I, p. 23.

15. « *The prosperity of the land is dependent on the moral health of the king. If the king strays, his land becomes a wasteland.* » (R. Irwin, « Political Thought in *The Thousand and One Nights* », art. cité, p. 248)

16. J. W. Clinton, « Madness and Cure in the *1001 Nights* », *Studia Islamica*, 61, 1985, p. 107-125.

17. D. Beaumont, *Slave of Desire: Love, Sex, and Death in The 1001 Nights*, 2002.

18. « *The seating arrangement Freud devised, still practiced in analysis today, interestingly sets up a scene of eavesdropping, not conversation, which places the analyst in the position of the Sultan in the frame story of the Nights [...]. The very idea of the ransom tale bears on the uses of storytelling in the talking cure.* » (M. Warner, *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*, 2012, p. 419-420)

19. Deux générations plus tard, le livre de Marie Lahy-Hollebecque sera réimprimé sous le titre *Schéhérazade ou l'Éducation d'un roi*, Paris, Pardès, coll. « Destins de femmes », 1987. Sur

cet « hommage involontaire au génie de Mardrus », voir H. Aboul-Hussein et Ch. Pellat, *Chéhérazade personnage littéraire*, 1981, p. 32.

20. Mardrus « *made up little comic dialogues between the king and Shehrezad* » (M. Gerhardt, ouvr. cité, p. 398, note 3).

21. F. Malti-Douglas, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, 1991. Sur l'influence de Marie Lahy-Hollebecque, voir également D. Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, 2009, p. 146 et suiv.

22. M. Chebel, *La Féminisation du monde, essai sur les Mille et Une Nuits*, 1996.

23. S. Enderwitz, « Shahrazad is one of us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse », dans U. Marzolph (éd.), *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, 2007, p. 187-200.

24. « *The Apologue or Beast-fable, which apparently antedates all other subjects in The Nights, has been called "One of the earliest creations of the awakening consciousness of mankind." I should regard it, despite a monumental antiquity, as the offspring of a comparatively civilised age, when a jealous despotism or a powerful oligarchy threw difficulties and dangers in the way of speaking "plain truths".* » (R. Burton, *The Book of the Thousand Nights and a Night*, vol. X, *Terminal Essay*, p. 115)

25. R. Burton, ouvr. cité, vol. III, p. 114, note 2 : « *Here begins what I hold to be the oldest subject-matter in The Nights, the apologues or fables proper; but I reserve further remarks for the terminal Essay. Lane has most objectionably thrown this and sundry of the following stories into a note.* » (vol. II, p. 53-69)

26. « *I rest not here but to the hurt of these beasts and fowls [...] my tarrying here this day hath wronged these animals, and what excuse have I toward my Creator and the Creator of these birds and beasts for that I was the cause of their flight from their drink and their daily food and their place of pasturage? Alas for my shame before my Lord on the day when he shall avenge the hornless sheep on the sheep with horns!* » (R. Burton, ouvr. cité, vol. III, p. 128)

27. « *Having clean put away from them riches and children and what not.* » (*Ibid.*, p. 128 et 129) La version Mardrus comporte seulement une partie de cet ensemble : « Conte de l'Oie, du Paon et de la Paonne », « Le Berger et l'Adolescente », « Conte de la Tortue et de l'Oiseau-pêcheur », et enfin les fables animalières identiques à la version Burton. Le cycle entier est regroupé sous le titre « *Histoires charmantes des animaux et des oiseaux* » (vol. I, p. 492-516). On voit donc que la pièce maîtresse de l'édifice de Burton (la triple histoire d'ermite, avec son insistance sur les soins donnés aux animaux, ainsi que le chagrin de l'ermite d'avoir fait peur aux animaux) est escamotée chez Mardrus. Du même coup, la réaction de Schahriar (qui fait l'objet de cette étude) se trouve elle aussi déplacée : c'est après avoir entendu l'histoire, non de l'ermite vertueux, mais du roi Omar al-Neman que Schahriar exprime son regret du « massacre de tant d'adolescentes », cependant que Schahrazade présente les histoires d'animaux comme une simple diversion pour amuser Dinarzade (vol. I, p. 492). En conséquence, le lien entre ermites,

animaux et éducation royale, si important dans la version Burton, est chez Mardrus tout à fait perdu de vue.

28. « *Fables are a form of subaltern discourse, a means of seizing verbal authority.* » (R. Ballaster , *Fables of the East: Selected Tales, 1662-1785* , 2005, p. 4)

29.« O Shahrazad, thou wouldst cause me to renounce my kingdom and thou makest me repent of having slain so many women and maidens. » (R. Burton, ouvr. cité, vol. III, p. 129)

30. La fable des animaux raconte le procès intenté par les animaux contre l'homme : les arguments des animaux, des hommes et des jinns leurs juges se succèdent pendant une centaine de pages. Pour une traduction française de ce texte, voir « Les animaux : extrait du *Tuhfat ikwan Ussafa* (cadeau des frères de la pureté) », traduit d'après la version hindoustanie par M. Garcin de Tassy, Paris, B. Duprat, 1864 (BnF, mise en ligne sur Gallica).

31.« An ecological fable » (R. Irwin, « Political Thought in *The Thousand and One Nights* », art. cité, p. 252). Mia Gerhardt, quant à elle, mentionne un prototype datant de l'antiquité égyptienne : voir *The Art of Story-telling*, ouvr. cité, p. 353, note 1.

32. Mia Gerhardt souligne le caractère exceptionnel de ce conte, qui tranche sur « the confirmedly anthropocentric character of the book » (*ibid.*, p. 354). Plus loin, elle commente aussi la rareté de la troisième histoire d'ermite, empreinte d'une humilité et d'une tendresse pour les créatures qui sont d'habitude totalement absentes des *1001 Nuits*, mais que l'on retrouve souvent dans les textes des Soufis et des Franciscains (*ibid.*, p. 369-370).

33. Un thème secondaire est l'importance de la prière : Schéhérazade révèle que la cane tuée par les marins dans la fable du lion et du charpentier (p. 125), et l'oiseau tué par le faucon dans la fable de l'oiseau et de la tortue (p. 131), avaient tous deux négligé de dire leurs prières. Schahriar (à qui il arrive parfois de s'endormir en oubliant ses prières) prend note, et remercie Schéhérazade de sa leçon : « *O Shahrazad, verily thou overwelmeest me with admonitions and salutary instances.* » (vol. III, p. 132) Les fables enseignent donc au roi une double leçon, leçon politique (ses devoirs envers ses sujets) et leçon religieuse (ses devoirs envers Dieu).

34. « Schahriar s'en alla, laissant derrière lui trône, honneurs, femme et enfant. Vaincu dans sa lutte intérieure, il s'exilait au moment où son peuple semblait avoir oublié les infamies de son passé. Son éducation avait été longue. [...] Il quitta de nuit son palais sans but précis... » (N. Mahfouz, *Les Mille et Une Nuits*, 1997, p. 315) Chez Mardrus, la tentation érémitique reste à l'état de velléité : « Le roi Schahriar, devenu triste soudain, lui dit : "O Schahrazade, en vérité, l'exemple du berger me donne à réfléchir ! Et je ne sais s'il ne vaut pas mieux pour moi me retirer dans une grotte et fuir à tout jamais les soucis de mon royaume, et pour toute occupation mener paître des brebis ! Mais je veux d'abord entendre la suite de l'Histoire des Animaux et des Oiseaux ! » (Mardrus, *Les Mille et Une Nuits*, fin de la 147<sup>e</sup> nuit, vol. I, p. 502)

35. La fable des animaux est d'origine bouddhiste, ainsi que le rappelle Robert Irwin : le conflit au cœur de l'histoire du Bouddha, le choix entre une vie de roi et une vie d'ermite,

subsiste à l'état de trace dans cette réécriture arabe. Voir là-dessus Ásvaghoṣa, *Life of the Buddha*, Introduction de P. Olivelle, 2008, en particulier p. xxxiii-xlii.

36. T. Greene, « Forms of Accommodation in the *Decameron* », dans R. S. Dombroski (éd.), *Critical perspectives on the Decameron*, 1976, p. 114-128.

37. R. Burton, ouvr. cité, vol. III, p. 6.

38. G. Boccaccio, *Decameron*, 1985. Sur cette stratégie de séparation provisoire, voir G. Mazzotta, « The *Decameron* : the marginality of literature », dans R. S. Dombroski (éd.), *Critical perspectives on the Decameron*, 1976, en particulier p. 129-130.

39. E. Sue, *Les Mystères de Paris*, 1989.

40. K. Marx et F. Engels, *La Sainte Famille*, version numérique par J.-M. Tremblay, p. 184.

41. Voir D. Jullien, ouvr. cité, premier chapitre : « Le prince déguisé, symbole politique et motif poétique » (p. 24-70) ; sur la comparaison que fait Marx entre le prince Rodolphe de Gerolstein et le calife Haroun al-Raschid, voir p. 32 et suiv.

42. Peter Brooks note en passant la parenté entre le mélodrame et *Les Mystères de Paris*, le roman le plus souvent adapté à la scène, et la contrepartie romanesque directe du mélodrame : voir *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, 1985, p. 88.

43. Cité par J.-L. Bory, *Eugène Sue*, 1962, p. 246.

44. *Ibid.*, p. 251.

45. Le Chourineur, qui dans l'épisode de Pique-Vinaigre se compare au singe, est ailleurs comparé à un chien, qui éprouve pour Rodolphe « l'attachement aveugle, obstiné du chien pour son maître » (p. 1230).

46. L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1958.

47. « Both stories are built on the education of rulers [...] Both teach through the narration of stories » ; « both are stories about storytelling » (S. Naithani, « The Teacher and the Taught », art. cité, p. 273 et 284).

48. Voir L. Dumasy (éd.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, 1999.

49. « A story which delays or defers tyrannous action [...] ». » (R. Ballaster, *Fables of the East*, ouvr. cité, p. 5)

50. Alfred Nettement, critique légitimiste qui publie en 1845 ses *Études critiques sur le feuilleton-roman*, compare le roman-feuilleton qui empoisonne l'opinion à la guerre de l'opium. Sur la comparaison du roman-feuilleton avec la drogue ou l'alcool, et plus généralement sur la référence aux *Mille et Une Nuits* dans la querelle du roman-feuilleton, voir *Les Amoureux de Schéhérazade*, ouvr. cité, p. 32-41.

---

# RÉSUMÉS

Si Mia Gerhardt voit dans les *Mille et Une Nuits* un assemblage de contes individuels sans interaction significative avec le conte-cadre, la plupart des autres critiques ont au contraire fixé leur interprétation justement sur ces interactions, en particulier sur les effets des contes sur le roi, Schahriar. Des traducteurs tels que Burton et Mardrus ont dramatisé les réactions du roi aux contes et son lent cheminement vers la clémence, tandis que les critiques ne se sont pas fait faute de souligner les dimensions morales, politiques, pédagogiques et/ou thérapeutiques des récits. Cette analyse se propose d'analyser deux cas où le lien entre enjeu moral, enjeu politique et enjeu thérapeutique des contes est particulièrement explicite : 1) le groupe d'histoires sapientiales dans la version Burton (« Les Ermites », nuits 145-150), qui entreprennent d'enseigner une leçon de bon gouvernement à travers l'utilisation de personnages d'animaux qui représentent les sujets privés de droits. Le remords manifesté par Schahriar en réaction à ces récits signale un premier pas, limité mais décisif, dans la bonne direction, cependant que l'équivalence entre la maladie du roi et le dysfonctionnement du royaume est soulignée par la référence que fait Burton à l'intertexte du *Décameron*, où la peste est à la fois cause et métaphore de la décomposition sociale, et où la retraite des jeunes gens de la *brigata* loin de la cité-nation malade leur permet à terme de réussir une transition ludique vers sa version réformée. 2) Le best-seller socialiste d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, où le long épisode du conteur Pique-Vinaigre, qui se déroule en prison (8<sup>e</sup> partie) reproduit à la fois le récit de salut des *Nuits* (le meurtre différé grâce à la curiosité), leur leçon politique (les criminels réformés par un récit moralisant), et leur tentative de thérapie sociale (la campagne de réforme des prisons au XIX<sup>e</sup> siècle).

Departing from Mia Gerhardt's reading of the *Nights* as a collection of tales without purposeful interactions between individual stories and frame tale, most interpretations have focused on precisely these interactions, highlighting in particular the storytelling's effect on the king. Translators such as Burton and Mardrus have dramatized Shahriar's reactions to the stories and his slow progression toward clemency, while critics have variously emphasized the moral, political, pedagogical and/or therapeutic dimensions of storytelling. I propose to look at two cases where this connection between moral, political and therapeutic stakes of the stories is especially explicit: 1) Burton's cluster of short wisdom tales ("The Hermits", 145-150N), which teach a lesson in good stewardship through the use of animal characters representing the disenfranchised subjects. Shahriar's remorseful response to these stories signals a small yet decisive step in the right direction, while the equivalence between the king's sickness and the kingdom's dysfunction is enhanced by Burton's intertextual reference to Boccaccio's *Decameron*, where the plague is both cause and metaphor of the societal

breakdown, and where the retreat of the youthful *brigata* away from the diseased city-state allows them playfully to transition back to its reformed version. 2) Eugène Sue's best-selling social problem serial novel, *The Mysteries of Paris*, where the lengthy storytelling episode set in a Paris prison (section 8) reproduces the *Nights'* salvation story (murder delayed by curiosity), its political lesson (criminals reformed by a moralizing tale) and its attempt at social therapy (campaign for prison reform).

## AUTEUR

DOMINIQUE JULLIEN

Université de Californie, Santa Barbara

# Les anges déchus qui font rire

*Fallen Angels that Make You Laugh*

Aboubakr Chraïbi

---

- 1 Si les origines multiples mais globalement orientales des *Mille et Un Jours* de Pétis de La Croix ne font pas de doute, il reste difficile d'en fournir tout le détail. De ce point de vue, Paul Sebag a réalisé un travail remarquable, actualisé de manière non moins remarquable par Raymonde Robert <sup>1</sup>. Paul Sebag a notamment permis de faire la part des différentes sources turques utilisées par l'orientaliste français, entre le *Faraj ba'd al-shidda* (*La délivrance après la difficulté*), comme source principale, et les *Quarante vizirs*, comme ouvrage d'appoint <sup>2</sup>. *Les Mille et Un Jours* comportent aussi une part d'invention, qui peut s'exprimer à travers des mélanges inédits, l'éclatement de la première histoire pour en faire un récit-cadre, l'invention de l'intitulé du livre, et, peu nombreuses il est vrai, quelques zones d'ombre, quelques contes dont on ne sait s'ils ont été entièrement créés par l'orientaliste, sous couvert de traduction, ou s'ils sont l'adaptation de quelque tradition narrative arabe, turque, persane ou indienne.
- 2 L'un de ces récits aux origines indéterminées, *l'Histoire des deux frères génies Adis et Dahy*, semble à la fois s'ancrer dans un drame mythologique archaïque et prétendre à la légèreté d'une comédie mettant en scène de riches vieillards tentant sans succès de séduire

de jolies orphelines <sup>3</sup>. Comme Christelle Bahier-Porte l'a relevé pour tout l'ouvrage de Pétis de La Croix, les questions morales se posent également ici, non sans ironie, dès les premières pages <sup>4</sup>. D'abord dans les conseils de la mère mourante à ses filles : « Persévérez toujours dans la vertu que je vous ai enseignée, et suivez exactement les préceptes de notre grand prophète Mahomet <sup>5</sup>. » Puis dans l'attitude du premier vieillard tentant de convaincre les jeunes filles désargentées, désormais livrées à elles-mêmes, de se mettre sous sa protection : « Étant sans appui comme vous l'êtes, croyez-vous pouvoir éviter tous les pièges que le vice et la ruse ne manqueront pas de tendre à votre innocence <sup>6</sup> ? » Le vice et la vertu peuvent être pareillement soulignés, et même se superposer, mais sans viser particulièrement à faire rire, lorsqu'ils sont évoqués dans les récits comparables des *Mille et Une Nuits* par exemple. Le moment critique est souvent semblable. Dans le recueil arabe, l'oscillation entre bien et mal a lieu effectivement quand apparaît l'orphelin, après la mort du père, quand les fils de marchand (plutôt que les filles de paysanne), oublieux des recommandations qui leur ont été faites, s'abandonnent à la débauche et dilapident l'héritage familial ... mais ils finissent par s'apercevoir de la fausseté des amis et par s'assagir, ou bien par trouver un père de substitution qui les remet en selle <sup>7</sup>. D'un autre côté, nous pouvons également rencontrer des narrations religieuses de « tentation », dont les formidables oscillations et les tempêtes cérébrales représentent la matière même <sup>8</sup>. Dans quelle catégorie faudrait-il ranger *Adis et Dahy* ? Il y a une moralisation indéniable du texte français, en dépit du ton ironique ou moqueur, dans sa couverture figurative, à travers de longs débats, probablement surajoutés, qui alourdissent l'événementiel. Mais l'action, elle non plus, n'est pas neutre, comme nous allons nous en

rendre compte à travers ce bref résumé, et en commençant par le récit-cadre d'*Adis et Dahy* (jours 194-210) :

- 3 Un jour, le calife Hârûn al-Rashîd et sa favorite, Sultanum, virent un vieillard et un jeune homme qui riaient fort. Curieux, le calife les fit venir pour en connaître la raison. Ils riaient des histoires que l'un et l'autre venaient de se raconter et, à la demande du calife, le vieillard raconta la sienne :
- 4 Une paysanne très pauvre, qui avait deux filles, Fatime âgée de dix-sept ans et Cadige de douze ans, mourut mordue par un serpent, laissant ses filles seules et démunies. Sur le chemin pour rapporter du linge en ville, les deux orphelines rencontrèrent un riche vieillard, Dahy, qui tomba amoureux de Cadige et proposa de les prendre toutes les deux chez lui. Cadige refusa, mais sur l'insistance de sa sœur et la promesse du vieillard de ne pas la toucher, elle finit par accepter. Cadige resta donc avec le vieillard, tandis que Fatime se rendit en ville pour rapporter le linge, mais elle ne revint plus et disparut. Toutes les recherches pour la retrouver échouèrent.
- 5 Trois mois plus tard, Cadige vit en rêve un bel homme qui se présenta comme celui qu'elle devrait un jour épouser, il lui reprocha d'avoir oublié Fatime et lui enjoignit de se rendre à l'île de Sumatra pour y retrouver sa sœur. Cadige et le vieillard Dahy prirent la mer pour Sumatra. Sur le bateau, Dahy raconta à Cadige sa véritable histoire : « Je suis un immortel, un génie, lui dit-il ; avec mon frère jumeau, Adis, nous avons pour charge de veiller sur Farzana, l'épouse de notre maître, le brahmane Cansou. Comme nous étions fort beaux, elle finit par nous séduire l'un et l'autre malgré notre résistance. Et comme elle se refusa à Torgut, un esclave noir, celui-ci, pour se venger, nous dénonça à notre maître qui, un jour, nous surprit tous les trois, son épouse, mon frère et moi nus dans le bain. Il punit son épouse ainsi que l'esclave, dont il avait appris les vraies

motivations, en les métamorphosant en grenouilles. Quant à mon frère et moi, il nous condamna à vivre séparés sur terre comme des vieillards et de ne retrouver nos pouvoirs et notre apparence première que lorsque des jeunes filles de moins de vingt ans tomberaient amoureuses de nous. Deux cents ans se sont écoulés et nous n'avons toujours pas trouvé, ni l'un ni l'autre, de telles jeunes filles. » Cadige, touchée par son récit, avoua néanmoins qu'il lui était impossible de l'aimer sous cette apparence de vieillard. Ils poursuivirent leur navigation quand une tempête leur fit changer de route et aborder une ville inconnue.

- 6 Les habitants de cette ville préféraient précisément les vieillards aux jeunes gens. Dahy refusa cependant les avances de la reine du pays et fut jeté en prison. Il y retrouva son frère Adis. Ce dernier avait vu en rêve une villageoise de dix-huit ans (Fatime) qui l'avait invité à se rendre à l'île de Sumatra, son bateau fut détourné, il se retrouva lui aussi dans cette ville, puis en prison, car il avait également refusé de se laisser séduire.
- 7 Les deux vieillards étaient tellement vieux qu'on les sortit de prison et qu'on les installa, malgré leur refus, sur l'ordre de la reine, dans une pagode pour les adorer. Là, ils se transformèrent subitement en deux beaux jeunes hommes, car il devait se trouver parmi la foule des adorateurs des jeunes filles de moins de vingt ans. À ce moment, leur maître, le brahmane Cansou, apparut avec Fatime et leur expliqua qu'il avait lui-même enlevé Fatime et tout ourdi afin de les réunir à cet endroit. Dahy retrouva Cadige qui reconnut en lui le jeune homme de son rêve, Adis reconnut en Fatime la fille de son rêve. Le brahmane leur accorda la liberté et les deux couples partirent vivre ensemble dans une île habitée par les génies. » Le vieillard expliqua alors au calife Hârûn al-Rashîd que c'était là l'histoire qu'il avait racontée au jeune homme et qui justifiait leur

hilarité <sup>9</sup>. Satisfait, le calife demanda alors au jeune homme de raconter à son tour son histoire (s'ensuit ici l'*Histoire de Nasiraddolé* et, à la fin de celle-ci, une autre histoire, *Repsima*, narrée également par le vieillard [« qui aimait beaucoup parler <sup>10</sup> »]), puis une autre encore, l'*Histoire des deux pigeons*, racontée par la favorite du calife).

- 8 Le noyau dur de l'*Histoire des deux frères génies Adis et Dahy* correspond globalement à une déchéance puis une réhabilitation de deux créatures immortelles. Au début chronologique du récit, quelque deux cents ans avant la naissance même des deux jeunes filles, les événements les plus importants ont lieu à l'écart du monde ordinaire des hommes. L'instance qui juge les deux génies immortels est un brahmane d'une longévité tout aussi remarquable et d'une puissance absolue, ses pouvoirs semblent équivalents à ceux d'un dieu. L'histoire se déroule donc selon un schéma à deux termes où des personnages (les deux génies) sont soumis à une autorité (le brahmane) qui veille à faire respecter l'ordre, avec un syntagme narratif très classique du type : démérite (des génies succombent aux charmes d'une femme) ; châtiment (le brahmane métamorphose les génies en vieillards et les exile sur terre). Le couple négatif (démérite, suivi de châtiment) et son symétrique positif (mérite, suivi de récompense) découlent d'une lecture essentiellement attentive à l'aspect éthique de l'action, une lecture où l'action est appréciée en termes de bien/mal. Les deux syntagmes (mérite/récompense ; démérite/châtiment) forment le socle du récit moralisateur en général, et du religieux en particulier <sup>11</sup>. C'est en ce sens que l'on peut imaginer aisément que ce récit puisse être rattaché indifféremment au christianisme ou à l'islam, qui émanent d'ailleurs tous les deux des mêmes traditions orientales et sont des variations sur un même héritage.

- 9 Dans le cas d'*Adis et Dahy*, le syntagme narratif en question, si on entre davantage dans le détail, est encore plus complexe. Il introduit une clause suspensive, une condition, le châtement n'étant pas définitif mais temporaire : il sera suspendu quand se sera réalisé un certain événement particulier, en l'occurrence obtenir l'amour d'une jeune fille, comme s'il fallait guérir l'adultère par le mariage. D'où l'enchaînement plus long mais plus précis, qui permet de lier le sort d'un immortel à une mortelle : démerite ; châtement conditionnel ; réalisation de la condition (des jeunes filles tombent amoureuses des vieillards) ; fin du châtement (les génies retrouvent leur apparence première et leur liberté). À partir de là, trois catégories d'histoires peuvent être dégagées : une catégorie proche du point de vue thématique, qui utilise la même couverture figurative, c'est-à-dire des personnages aux statuts analogues, avec des enjeux partagés entre le divin et l'humain, sur le thème de « l'ange déchu » ; une catégorie plus proche du point de vue structurel, qui se développe selon le syntagme du « châtement conditionnel » et ménage la réhabilitation du personnage démeritant quel que soit son statut ; enfin, une troisième catégorie, à l'intersection des deux premières, qui possède à la fois les caractéristiques de l'une et de l'autre, représentée par une version particulière d'*Adis et Dahy* et qui peut aider à en comprendre la composition. La suite de ce travail sera donc articulée autour de ces trois catégories.

## Les anges déchus

- 10 Appartiennent à la première catégorie les deux génies parmi les plus célèbres de l'islam, Hârût et Mârût, personnages coraniques appartenant à l'angélogologie (II, 102), abondamment commentés dans l'exégèse, immortels comme *Adis et Dahy*, déchus eux aussi pour

avoir succombé aux charmes d'une femme. Seulement, leur châtement n'a été assorti d'aucune condition suspensive. Ayant choisi d'expié leur faute sur terre, leur peine doit naturellement prendre fin avec la fin du monde <sup>12</sup>. Nous avons dans *Hârût et Mârût* les mêmes éléments que dans *Adis et Dahy* mais un traitement différent. Si dans les divers textes arabes le discours est résolument religieux et l'amour définitivement banni de la vie des deux anges, en revanche, dans *Les Mille et Un Jours*, le ton est badin, humoristique, parfois même grotesque. Il convient à ce propos de reprendre le récit-cadre d'*Adis et Dahy*, qui montre bien une certaine forme de désinvolture ou d'incompréhension de l'orientaliste, ou plus probablement de son collaborateur Lesage, vis-à-vis de l'Orient <sup>13</sup>.

- <sup>11</sup> Dans *Les Mille et Un Jours*, Hârûn al-Rashîd, le calife abbasside devenu célèbre grâce aux *Mille et Une Nuits*, voit son attention attirée par deux hommes « parce qu'ils riaient à gorge déployée. Comme il était naturellement curieux [...] <sup>14</sup> ». C'est ainsi que le calife demandera à écouter successivement plusieurs histoires, dont celle d'*Adis et Dahy*, seulement pour satisfaire sa curiosité, parce que ces histoires font rire. À la fin, il donnera une récompense aux conteurs. Un tel comportement est-il habituel de la part d'un homme qui règne sur l'un des premiers et plus puissants empires de son époque ? La réponse dépend du point de vue. Il est vrai que l'on peut lire dans la traduction d'Antoine Galland des *Nuits*, au début de l'*Histoire de trois calenders*, que le calife, qui voit une jeune femme battre violemment deux chiennes puis pleurer avec elles de leur douleur, ne peut réprimer sa curiosité et cherchera à en connaître la cause. Il est vrai également que ce même calife, lorsqu'il voit dans la rue un homme « maltraiter cruellement » une jument (*Histoire de Sidi Nouman*) ou un mendiant demander à ce qu'on lui donne un soufflet lorsqu'on lui fait l'aumône (*Histoire de l'aveugle Baba-Abdalla*), convoque tous ces

gens pour leur demander des explications et donc pour entendre leur histoire <sup>15</sup>. Seulement, derrière l'histoire, il y a un désordre à réparer. Le calife, à chaque fois, fera cesser les violences, les animaux ou les hommes cesseront d'être maltraités, et, s'il y a eu injustice ou abus, le calife rétablira les victimes dans leur droit.

- 12 Sur le plan narratif, dans les *Nuits*, lorsque le calife Hârûn al-Rashîd est présent, l'histoire encadrée se poursuit en quelque sorte après sa narration dans le récit qui l'encadre et avec lequel elle va se confondre (ce qui est rarement le cas par exemple des récits rapportés par Shahrazâd). Le calife, lui, intervient dans l'histoire d'autrui, et d'auditeur il se transforme en acteur, il change le cours des événements et agit de sorte à créer un autre dénouement. Il dénoue l'intrigue. Le rôle du calife, auditeur, acteur, justicier, réparateur des désordres, Galland l'a bien compris. Même dans *l'Histoire de Cogia Hassan Alhabbal*, qui a été plus ou moins artificiellement ajoutée au cycle des *Aventures du calife Haroun-al-Raschid*, comme on peut en voir les traces dans le *Journal* de Galland (10 mai 1709) <sup>16</sup>, le calife ne se contente pas d'écouter l'histoire et de congédier à la fin le narrateur, il la poursuit : « Le diamant qui a fait ta fortune est dans mon trésor. » Il lui enjoint ensuite de faire venir Saadi et, surtout, Saad afin « qu'il reconnaisse que l'argent n'est pas toujours un moyen [...] <sup>17</sup> ». Grâce au calife, et dans ce cas précis à l'intelligence de Galland, l'aventure de Cogia Hassan Alhabbal se prolonge encore dans le récit qui l'encadre, afin de lever les dernières incertitudes et que la vérité (la morale) puisse s'imposer. Autrement dit, le calife n'est pas un amateur effacé de récits amusants, c'est un juge recherché (voir *l'Histoire du faux calife* <sup>18</sup>) et redouté. Et au-delà de la curiosité, ingrédient que l'on fait miroiter aux lecteurs, il y a au fond, pour le calife de Bagdad, l'obligation légale de faire régner la paix et la justice. En islam, en

effet, tout crime resté impuni, tout désordre, toute injustice, qui ont lieu durant le règne de tel calife, engagent la responsabilité de ce calife. Il en sera comptaible devant Dieu <sup>19</sup>. La fonction califale est une fonction à risque, qui n'a pas toujours été prise au sérieux sans doute par l'un des adaptateurs des *Mille et Un Jours*. Elle a été réduite à l'exercice d'un pouvoir qui interpelle des passants pour leur ordonner de raconter leur histoire sans chercher à s'en faire le juge, ni à en tirer un autre profit (par exemple de la faire enregistrer par écrit pour les générations futures) que celui de satisfaire sa curiosité. Le calife de Pétis de La Croix ou de Lesage prend les traits d'un personnage passif, davantage soucieux de son bon plaisir que de son peuple.

- <sup>13</sup> La posture générale est en effet la même dans l'ensemble d'*Adis et Dahy* : faire rire. À entendre l'histoire, rappelons-le, le couple de promeneurs rit « à gorge déployée ». C'est ainsi du moins que l'on désire modéliser l'attitude du lecteur de ce conte des *Mille et Un Jours*. Le drame des anges déchus, Hârût et Mârût, qui ont été enfermés jusqu'à la fin des temps et dont la maîtresse a été transformée en (planète) Vénus, ce drame fondateur fait donc place à la comédie des deux génies Adis et Dahy, dont la première maîtresse a été transformée en grenouille (métamorphose caricaturale), et qui sont désormais des vieillards centenaires amoureux de deux jolies paysannes. L'Orient apparaît comme un univers propice, sans davantage d'explications, à l'insertion de mœurs, certes fort respectueuses de la morale, mais cocasses et un peu ridicules. L'exemple le plus frappant à cet égard est l'île où les vieillards seront délivrés, plus précisément la description des habitants de l'île et leur comportement : « Leur habit n'était pas moins singulier que leurs manières. Ils avaient de longues robes de toile de coton, où l'on voyait peintes en rouge, vert et jaune, diverses figures de démons,

avec des flammes et d'autres grotesques, et ils portaient à la tête un long chapeau pointu fait de carton, et enduit aussi de différentes couleurs <sup>20</sup>. » En outre, les habitants ont horreur de la jeunesse, qu'ils voient comme une laideur, et tiennent les vieux pour les plus beaux. Les deux vieillards, Adis et Dahy, seront alors aimés, verront du coup finir leur châtement, retrouveront leur forme première et leur liberté. La délivrance est venue du grotesque.

## Le châtement conditionnel

- <sup>14</sup> Le motif du châtement qui cessera quand seront réalisées certaines conditions est assez fréquent dans les contes du folklore. L'une de ses manifestations les plus célèbres est celle de la jeune femme métamorphosée ou condamnée à un sommeil proche de la mort, qui reprendra vie ou qui retrouvera son apparence humaine à la réalisation d'une certaine condition (AT 409A, *The Girl as Goat* ; AT 410, *Sleeping Beauty*) <sup>21</sup>. L'exemple que nous allons voir maintenant est extrait du *Trône enchanté*, texte traduit du persan en 1817 par Daniel Lescalier (1743-1822), dit aussi le Baron Lescallier (Imprimerie de J. Desnoues, New York). Il possède en gros les mêmes origines que les sources utilisées par Pétis de La Croix pour ses *Mille et Un Jours*. On peut le décomposer en deux parties. La première partie, que l'on peut appeler « Le brahmane capable de décrire l'épouse du roi sans l'avoir vue », fonctionne comme un récit-cadre de la seconde partie et connaît des équivalents dans la littérature arabe classique, comme d'ailleurs dans les *Mille et Une Nuits*. La seconde partie, à la fois récit enchâssé et récit enchâssant, que l'on peut appeler « Le prince fou à qui l'on doit raconter sa propre histoire pour le guérir », suit la même structure qu'*Adis et Dahy* et offre en outre un intérêt tout à fait remarquable pour une

compréhension plus fine de nombreux récit-cadres, dont celui des *Mille et Une Nuits*.

15 *Le brahmane capable de décrire l'épouse du roi sans l'avoir vue*

Un roi ne pouvait quitter des yeux son épouse tant il l'aimait. Sur le conseil de son vizir, il fit faire le portrait de la jeune femme pour que son image puisse l'accompagner partout plus commodément. Le roi demanda cependant à un religieux, un brahmane qui possédait « de rares connaissances dans l'art cabalistique, la magie et les sciences occultes <sup>22</sup> » si le portrait lui semblait exact. Le brahmane prit un pinceau et laissa tomber une goutte d'encre. Sur la peinture, l'encre fit comme un grain de beauté sous le sein de la jeune femme. Le brahmane estima que le portrait était désormais parfait. Le roi, persuadé que le brahmane devait connaître intimement la reine, donna l'ordre au vizir de le mettre à mort. Le vizir emmena le brahmane et le cacha, se disant qu'un tel jugement pris dans la précipitation pouvait être injuste et que le religieux pourrait se révéler fort utile à l'avenir. En effet, le prince étant devenu fou, personne ne réussit à le guérir, sauf le brahmane, que l'on avait fait passer pour une jeune fille, qui devina exactement son mal et lui rendit la raison. Le roi, très étonné par sa science, demanda comment on avait pu deviner le mal de son fils. « De la même façon que le brahmane avait pu deviner le portrait de la reine », s'entendit-il répondre. Le roi comprit qu'il avait mal agi envers le brahmane, celui-ci se montra alors à lui, il fut pardonné, récompensé et reprit sa place auprès du roi <sup>23</sup>.

16 *Le prince fou à qui l'on doit raconter sa propre histoire pour le guérir*

Un jour, le fils du roi partit seul à la chasse et s'arrêta pour boire. Il fut surpris par des lions et dut se réfugier dans un arbre où se trouvait déjà un gros singe. Celui-ci rassura le prince et promit de le protéger. La nuit, le singe proposa au prince de dormir pendant que

lui veillait. Une fois le prince endormi, le lion essaya de convaincre le singe de lui jeter le prince, mais, fidèle à sa parole, le singe refusa. Plus tard dans la nuit, le prince se réveilla et proposa au singe de dormir, lui promettant à son tour de le protéger. Une fois le singe endormi, le lion réussit à convaincre le prince de lui jeter le singe, le prince s'apprêtait à faire tomber le singe, lorsque ce dernier se réveilla, comprit que le prince l'avait trahi, et, malgré tout, lui pardonna. Le prince, honteux, demanda au singe un moyen pour expier sa faute. Lui versant un peu d'urine dans son oreille, le singe rendit fou le prince : il retrouvera la raison lorsqu'on lui racontera point par point son histoire avec le lion et le singe et comment il avait trahi ce dernier et était devenu fou. Le roi finit par retrouver son fils, mais celui-ci avait un comportement insensé. Aucun médecin ne parvint à le guérir. Le vizir fit appel au sage brahmane qui, quatre jours de suite, fit venir le roi et le prince malade et leur raconta chaque jour une partie de l'histoire du prince, depuis son départ à la chasse jusqu'à ce qu'il devienne fou. Au quatrième jour, après avoir écouté son histoire du début jusqu'à la fin, le prince retrouva la raison. Le brahmane, que le roi avait voulu mettre à mort, fut pardonné et récompensé <sup>24</sup> .

- 17 Ces deux morceaux, qui ont été réunis en une même histoire, correspondent à deux traditions narratives différentes et extrêmement intéressantes l'une et l'autre. Commençons par la première, qui est un peu en dehors de notre sujet ici, mais qui poursuit en quelque sorte un ancien travail de recherche publié en 1998, auquel elle apporte des arguments supplémentaires <sup>25</sup> . Il s'agit, très brièvement, du rôle premier du poète dans l'Arabie préislamique, rôle que j'ai voulu montrer comme équivalent à celui d'un homme de religion, en milieu païen, et qui s'est poursuivi en se dissipant progressivement, longtemps après l'arrivée de l'islam. On

en trouve les traces dans divers biographies de poètes célèbres, agissant comme des « devins », capables notamment de faire une description très précise d'une femme qu'ils n'ont pourtant jamais vue, et qui s'attirent ainsi les soupçons et la colère du mari. L'idée est que ce rôle est d'abord celui d'un prophète (le prophète de l'islam a précisément été traité de poète à ses débuts : *Coran*, LXIX, 41). Nous en trouvons une version amusante dans les *Mille et Une Nuits*, dans la traduction de Bencheikh et Miquel : le poète Abû Nuwâs parvient à décrire au calife Hârûn al-Rashîd avec une extraordinaire exactitude son épouse Zubayda en train de prendre son bain <sup>26</sup>. Le calife est d'abord persuadé que le poète a dû voir la scène, et veut le mettre à mort (comme le roi veut mettre à mort le brahmane), puis il comprend que c'est son pouvoir de poète qui lui permet de telles prouesses et l'épargne. Le ton est humoristique mais la fonction du poète, détenteur de pouvoir magique de divination, comme précisément le brahmane qui a le statut d'homme de religion (et c'est en cela qu'il est précieux), transparait bien derrière le divertissement. En outre, le fait qu'il s'agisse précisément d'un divertissement permet de lever toute censure, de disqualifier le poète (vision d'une femme dans son bain) réduit au rôle de bouffon et dépossédé du sérieux et de l'amplitude d'un prophète (vision du destin de l'humanité, de l'univers, de la création).

- 18 Le deuxième morceau est également une clé pour la lecture et l'interprétation d'autres textes. D'abord, par rapport à *Adis et Dahy*, il faut bien constater une remarquable proximité sur le plan structurel : démerite (infidélité conjugale, trahison de l'amitié) ; châtiment (vieillesse ou perte de la jeunesse, folie ou perte de la raison) ; condition de la levée du châtiment (obtenir l'amour d'une jeune femme, écouter raconter sa propre histoire). Si la structure est identique, la différence la plus significative entre les deux histoires,

même si des recettes similaires ont été appliquées, semble se situer au niveau de la condition de la levée du châtiment. Celle du jeune prince est remarquable. Par rapport à de nombreux autres ouvrages, *Décameron*, *Sept vizirs* ou *Sept sages de Rome*, *Mille et Une Nuits*, *Cent et Une Nuits*, *Kalîla et Dima*, *Contes du vampire*, *Contes du perroquet*, etc., rares sont les enchâssements aussi clairement motivés. Dans *Le Prince fou à qui l'on doit raconter sa propre histoire pour le guérir*, son histoire est narrée une seconde fois à l'intérieur d'elle-même. L'enchâssement est réalisé à l'identique parce qu'il est indispensable au dénouement. Il est le dénouement, en ce sens qu'il libère définitivement le prince. Les conditions sont particulières : l'auditeur principal est blessé dans son âme, malade, traumatisé par son méfait : « La crainte et la honte ôtaient au prince le courage de lever les yeux <sup>27</sup>. » Nous sommes à l'opposé, par exemple, du calife Hârûn al-Rashîd, dans le récit-cadre de *Adis et Dahy*, où il représentait un auditeur en parfaite santé ou dans le cas de Galland, où le calife est surtout attentif à l'ordre public. Mais même pour le calife Hârûn al-Rashîd, il existe des histoires où il est souffrant (insomnie) et où, après avoir entendu raconter une histoire, il guérit : « Le cœur du calife retrouva sa sérénité et l'insomnie dont il souffrait disparut <sup>28</sup>. » Cela, c'est l'effet thérapeutique des récits en général, même lorsque l'histoire racontée n'a aucun rapport avec la vie ou la situation de celui qui l'écoute.

- 19 Dans les *Mille et Une Nuits*, dans le récit-cadre, longtemps il a été question, parmi les chercheurs, de la maladie et de la folie du roi Shahriyâr, celui qui, traumatisé par la trahison de son épouse (un motif banal), décide de prendre chaque jour une nouvelle épouse et de la mettre à mort le lendemain (une sorte de folie meurtrière) <sup>29</sup>. Le texte arabe n'en est pas dupe. Il fait dire à Shahriyâr, lorsque ce dernier apprend que son jeune frère a été trompé par son épouse, et

de manière bien plus précise que Galland : « Par Dieu, si cela m'était arrivé, j'aurais tué au moins cent femmes ou mille femmes et j'en aurais perdu l'esprit, je serais devenu fou <sup>30</sup>. » Et la suite confirmera les prévisions du monarque, qui deviendra fou. Jusqu'à l'arrivée de Shahrazâd dont les récits semblent apaiser momentanément Shahriyâr, même s'il a été reproché à la conteuse, notamment par Pétis de La Croix dans sa préface des *Mille et Un Jours*, de ne pas faire correctement son travail <sup>31</sup> : car comment compte-t-elle changer la mauvaise opinion du roi Shahriyâr, son auditeur, à propos des femmes si elle lui rapporte des histoires où les épouses sont encore et toujours infidèles (*Premier vieillard, Troisième vieillard, Roi des îles noires, ...*) ? Mais le but est-il réellement de changer l'opinion du roi ou simplement de lui montrer la banalité de ce qu'il a subi (un cocuage) et la disproportion de sa réaction (le meurtre à grande échelle) <sup>32</sup> ? Cela, le texte arabe, après l'avoir signifié implicitement, en y ajoutant le thème de l'injustice des puissants de ce monde et de la punition disproportionnée, le texte arabe donc va le dire explicitement, non pas dans la version de Galland mais dans des manuscrits plus complets antérieurs à sa traduction, toujours par la voix de Shahrazâd : « Cette affaire qui t'est arrivée, il en est arrivé de plus grave encore aux rois qui t'ont précédé <sup>33</sup>. » Autrement dit, le roi est davantage victime de lui-même et de son ignorance du monde que de la trahison de son épouse. Mieux encore, la perspicace Shahrazâd va agir exactement comme pour *Le Prince fou à qui l'on doit raconter sa propre histoire pour le guérir*. Elle fait raconter par l'un des préfets du sultan Baybars un résumé du récit-cadre des *Nuits* <sup>34</sup>. Nous y retrouvons tous ce qui est arrivé aux deux rois, la décision de l'aînée de prendre chaque jour une femme et de la faire exécuter le lendemain, jusqu'à l'apparition de Shahrazâd et l'entrée dans la routine de la narration par nuitée. Des traces (le retour du

jeune roi parce qu'il veut embrasser une dernière fois son épouse, et non pas à cause d'un oubli ; la population qui se plaint à Dieu et non pas le vizir qui est en mauvaise passe) renvoient clairement vers un récit-cadre davantage littérisé et islamisé du type de celui utilisé par Galland (texte de famille syrienne). Le plus intéressant dans le manuscrit Kayseri des *Mille et Une Nuits* est la réaction du roi : « Lorsque le roi Shahriyâr entendit cette histoire, il se ressaisit et retrouva la raison (littéralement, quitta l'ivresse où il se trouvait) et se dit : "Par Dieu, cette histoire est mon histoire et ce récit est mon récit, j'étais dans la peine et la tourmente jusqu'à ce que celle-ci (Shahrazâd) me remette sur le droit chemin. Loué soit Dieu qui est la cause de toutes les causes et le sauveteur de toutes les âmes." Puis il lui dit : "Ô Shahrazâd, tu m'as appris bien des choses utiles et tu m'as sauvé de mon ignorance." <sup>35</sup> . » Miroir n'est pas un vain mot pour décrire l'opération de catharsis subie par le roi dans les *Mille et Une Nuits* afin de le guérir de sa folie, comme pour le prince devenu fou parce qu'il a trahi le singe. Le procédé est parfaitement maîtrisé dans les textes anciens.

- 20 Très intéressante aussi, sur le plan éthique, la double perspective qui nous a été offerte à travers ces deux variantes : point de vue de la victime d'une trahison (le roi Shahriyâr victime de son épouse infidèle) et point de vue du coupable d'une trahison (le prince coupable envers le singe). La double perspective permet d'apprécier l'incertitude ou l'ambiguïté qui entoure, toujours sur le plan de l'appréciation éthique, le comportement des personnages. Voilà le roi Shahriyâr qui, de victime, va se transformer en coupable d'une série de meurtres, d'une folie tournée contre les autres et dont il faudra le soigner. De l'autre côté, le prince, de coupable, à cause de sa volonté d'expier sa faute, le voilà transformé en victime de ses remords et d'une folie tournée contre lui-même. Autrement dit, on

va sauver une victime-coupable ou bien un coupable-victime. L'approche morale dans ces récits utilise des grilles de lecture très fines, très attentives à l'instabilité de l'être humain et à sa complexité, que ce soit pour le racheter ou le prévenir contre la chute. Cependant, à voir de près, ce n'est pas la même morale qui est appliquée aux hommes et aux femmes, l'inégalité reste forte de ce point de vue, y compris dans *Adis et Dahy*. Les femmes coupables sont souvent sévèrement punies sans possibilités de rachat (l'enjeu pour les rois touche à la légitimité de la descendance et donc à la transmission du pouvoir) : exécutées dans les *Nuits*, métamorphosées en bêtes dans *Adis et Dahy*.

## L'ange déchu et le châtement conditionnel

- 21 La troisième et dernière partie de ce travail propose une histoire où le motif de l'ange déchu est inséré dans un enchaînement narratif de type « châtement conditionnel », c'est-à-dire les deux éléments que nous venons de voir et qui correspondent, réunis ensemble, à *Adis et Dahy*. Cette histoire se trouve également dans *Le trône enchanté*, c'est même la première histoire racontée. Elle est enchâssée dans un récit-cadre assez intéressant, car avec des protagonistes divins motivés par des objectifs moraux. Celle qui écoute l'histoire est en effet Parvati (ou Parbaty), l'épouse du dieu Shiva (Mahadiou), à qui elle demande de lui raconter « une histoire ou quelques aventures remarquables des Rajahs les plus renommés pour leurs vertus et pour avoir donné au monde des exemples de grandeur d'âme, de générosité et de bravoure au-dessus des autres » (p. 1-2), des récits exemplaires donc ... et c'est ainsi que le dieu Shiva va raconter à son épouse Parvati ce qui est peut-être à l'origine de *Adis et Dahy* et qui

relève d'un récit à caractère mythologique fondateur (« Origines des Rajahs de Malouah », selon l'intitulé même du texte) <sup>36</sup>. Le résumé :

22 *Canderbessine*

Un génie du nom de Canderbessine séduisit des nymphes célestes, des Apsaras, si bien que le grand génie Indra (Aindra) décida de le métamorphoser en âne et de le bannir sur terre. Canderbessine ayant longuement supplié Indra, celui-ci ajouta que « Canderbessine sera âne le jour et reprendra sa forme naturelle la nuit, en outre, quand il aura un enfant avec une fille de Rajah et que celui-ci aura brûlé la peau d'âne, il sera définitivement libéré et pourra retourner auprès d'Indra ». Tout se passa ainsi. Le génie Canderbessine parvint à épouser une princesse, grâce à la construction en une nuit d'un palais extraordinaire, et à lui donner un enfant, Békermadjiet (héros « historique » auquel sera consacré le reste du livre) ; il fit au passage un autre enfant à une autre jolie fille, sa peau d'âne fut brûlée par le père de la princesse. Il quitta alors la terre et remonta définitivement au ciel auprès d'Indra <sup>37</sup>.

23 Sur les plans structurels et thématiques, la proximité entre *Canderbessine* et *Adis et Dahy* est assez remarquable. Le démerite est le même (relation amoureuse interdite), la punition est conditionnelle dans les deux cas : c'est un exil terrestre sous une forme désavantageuse (vieillard, âne). La fin du châtement est suspendue à une condition analogue (une liaison amoureuse légitime), avec des clauses supplémentaires dans le cas de *Canderbessine*, qui doit attendre d'avoir un fils et que sa peau d'âne soit brûlée pour être entièrement libre. Il y a également des différences dans la fin choisie, puisque Canderbessine abandonne femmes et enfants et remonte au ciel tandis qu'Adis et Dahy demeurent curieusement, eux des immortels, avec leur épouse mortelle. Certains éléments de *Canderbessine* rappellent les contes du folklore (la peau d'âne, le

palais construit en une nuit), d'autres des récits mythologiques (l'enfant né d'un père d'origine céleste) <sup>38</sup>. En effet, toute l'histoire de Canderbessine est tournée vers l'obtention de cet enfant moitié homme moitié dieu (ou génie), qui aura un destin exceptionnel et dont les exploits vont remplir le reste de l'ouvrage. L'exigence morale (démérite premier de Canderbessine qui corrompt les nymphes célestes) semble n'être qu'un prétexte. La morale est faible, d'autant plus que le comportement de Canderbessine, une fois sur terre, n'a guère changé : incorrigible, il séduit une jolie suivante de la princesse et lui fait un enfant, en plus de celui qu'il va avoir avec son épouse légitime. Personne ne lui en tiendra rigueur, ni dans le ciel ni sur terre. En outre, Canderbessine ne fait preuve d'aucun mérite personnel pour obtenir la main de la princesse, son séjour est d'assez courte durée, la construction d'un palais en une nuit a été réalisée assez facilement, à sa demande, par un génie ami. Les conditions qui lui ont été imposées ont été levées sans peine. Comme si le texte nous provenait d'une époque où l'on ne demande pas aux Dieux exactement les mêmes choses qu'aux hommes, leur morale est plus lâche et leur semence la bienvenue pour féconder parmi les humains des êtres exceptionnels, comme Hercule fils de Zeus (d'ailleurs le fils de Canderbessine « sera doué d'une force égale à celle de cent éléphants ») <sup>39</sup>. Du coup, *Adis et Dahy* paraît plus ordinaire, plus « bourgeois », et à cause de cela finalement plus respectueux de la bonne morale, en dépit de tentatives ironiques ou moqueuses.

- 24 L'aspect répétitif de l'ensemble de ces récits, après examen, se dégage avec netteté. Une répétition structurellement indispensable au dénouement, non pas seulement celle de la « 2<sup>e</sup> chance », de la prise de distance et de l'apprentissage, mais aussi, d'une certaine manière, de la clôture du monde et de sa finitude. Elle semble

correspondre à ce que disait le poète Abû Nuwâs (viii<sup>e</sup>-ix<sup>e</sup> siècle) lorsqu'on lui reprochait les maux provoqués par le vin : « Ne fais point de reproche, il est tentation / ce qui fut mon malheur sera ma guérison » ; ou mieux encore, à ce qu'on peut lire dans le traité sur l'amour d'Ibn Hazm (xi<sup>e</sup> siècle), *Le Collier de la colombe* : « L'amour, que Dieu te garde, est un mal harassant qui porte en lui son propre remède <sup>40</sup>. » C'est en effet ce qui arrive aux personnages des histoires que nous venons de voir en commençant par Adis et Dahy. Les deux génies ont chu à cause de l'amour et de la femme, qui se superposent ici, et trouveront leur salut grâce à l'amour et à la femme. Le prince devient fou à cause de sa trahison et retrouve la raison à la revoir. La formule d'Ibn Hazm est également vraie pour le roi Shahriyâr, meurtri par une épouse adultère, sauvé par une épouse intelligente, dans le récit-cadre des *Nuits*, ou pour le génie Canderbessine, dans *Le Trône enchanté*, puni à cause de nymphes célestes et racheté par une princesse terrestre. La différence fondamentale avec *Adis et Dahy* est dans l'épisode additionnel moralisateur d'acquisition de mérite : les deux vieillards sont fortement sollicités par les femmes de l'île sur laquelle ils sont arrivés par accident, mais ils ne cèdent pas ; ils préfèrent même être jetés en prison plutôt que de se laisser séduire par la reine et sa sœur. Eux qui n'ont pas su résister au début de l'histoire, les voilà capables de le faire à la fin. Ils ont changé, et ils restent par la suite attachés à vivre avec leur épouse.

- 25 En somme, une fin heureuse pour une famille ordinaire, alors qu'au départ il s'agissait tout de même de deux génies immortels aux pouvoirs extraordinaires. Pourquoi à la fin ce sous-emploi ? Est-ce une sorte de composition métaphorique : derrière chaque vieillard, se cache son esprit, ou plus précisément son âme, belle, pleine de vigueur, immortelle, fidèle, digne de l'amour même des plus jeunes

filles ? Leur sous-emploi serait-il lié à une volonté de modération, peut-être inconsciente, par rapport à Canderbessine par exemple, qui les pousse à fuir tout excès et à se ranger, et qui aplatit le récit ? Ou bien, comme pour Hârûn al-Rashîd, est-ce simplement une certaine désinvolture vis-à-vis d'une matière décomposée, recomposée, transformée, réécrite, rattachée à un Orient grotesque pour rire ? Certains motifs importants du conte d'*Adis et Dahy* n'ont pas été abordés ici, comme celui du rêve (comme moyen de communication et d'exercice d'influence), de l'esclave noir qui ne peut séduire la reine (qui renvoie à l'esclave noir amant de la reine, dans les *Nuits*), ou encore celui de la fratrie (le même que dans le récit-cadre des *Nuits* : deux frères vs deux sœurs). Cependant, même en nous arrêtant à ce stade de l'analyse, la multiplicité des perspectives et des questions soulevées révèle tout l'intérêt d'une comparaison avec les sources arabes, turques ou persanes du « conte oriental » français. Et peut-être déjà quelques points à retenir : l'existence maîtrisée en Orient d'une parole miroir douée d'effets curatifs ; la fragilité des moyens de transfert vers l'Occident, la vulnérabilité des traductions et des adaptations qui peuvent tantôt laisser échapper « la proie pour l'ombre », tantôt créer de nouvelles intrigues aux dépens d'un Orient soudain grotesque.

---

## NOTES

1. Fr. Pétis de La Croix, *Les Mille et Un Jours*, texte établi par P. Sebag, Paris, Christian Bourgois, 1980. Noté ci-après Sebag. Voir aussi l'édition de référence de Raymonde Robert *et al.*, qui réunit *l'Histoire de la sultane de Perse et des vizirs*, *Les Mille et Un Jours* et *Les Aventures d'Abdalla*,

Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n<sup>o</sup> 8, Sources classiques n<sup>o</sup> 54, 2006.

2. Sebag, p. 491-508.

3. Sebag, p. 506.

4. Ch. Bahier-Porte, « La mise en recueil des *Mille et Un Jours* », *Féeries*, n<sup>o</sup> 1, « Le Recueil », 2004, p. 93-106, et spécialement p. 93.

5. Sebag, p. 408.

6. Sebag, p. 410.

7. U. Marzolph et R. van Leeuwen, *Arabian Nights Encyclopedia*, 2 vol., ABC-CLIO, Santa Barbara, 2004, contes n<sup>o</sup> 157, 259, 263, 428, etc. Noté ci-après ANE. Le motif correspondant, W131.1. Profligate, est répertorié chez H. M. El-Shamy, *A Motif Index of The Thousand and One Nights*, Indiana University Press, 2006, p. 311. L'une des histoires de ce genre chez Galland est par exemple celle du *Dormeur éveillé*, voir A. Galland, *Les Mille et Une Nuits*, J.-P. Sermain (éd.), 3 vol., Paris, Garnier-Flammarion, 2004, vol. II, p. 425. Noté ci-après Galland.

8. D'une certaine manière, l'ensemble du *Livre des Repentants* ou *Kitâb al-tawwâbîn* d'Ibn Qudâma al-Maqdîsî (xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> s.), G. Makdisi (éd.) (Damas, 1961), traite ce thème. Une autre histoire très célèbre dans le domaine arabe est celle du moine Barsisa qui cède à la tentation, histoire entrée en France (*Histoire du santon Barsisa*) presque en même temps que les *Nuits* grâce à l'ouvrage de 1707 de Pétis de La Croix, dans son *Histoire de la sultane de Perse et des vizirs* (voir ci-dessus note 1).

9. Sebag, p. 408-437.

10. Sebag, p. 450.

11. Un des champs les plus féconds du récit religieux « moralisants » en Occident, qui partage souvent sa matière avec l'Orient, est représenté par le corpus des exempla médiévaux, voir Cl. Bremond, J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt, « L'exemplum », dans *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fasc. 40, Turnhout, Brepols, 1982 (rééd. 1996) ; voir aussi Cl. Bremond, « Les bons récompensés et les méchants punis », dans Cl. Chabrol (éd.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 96-121.

12. Voir l'excellent article d'Alireza Shapour Shahbazi, « Hârut and Mârut », dans *Encyclopaedia Iranica*, vol. XII, fasc. 1, 2003, p. 20-22 ; sur le thème de l'ange déchu, il est encore intéressant de citer l'article de Leo Jung, « Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature, A Study in Comparative Folk-Lore », dans *The Jewish Quarterly Review*, vol. 15, n<sup>o</sup> 4, 1925, p. 467-502.

13. Ch. Bahier-Porte, « Le laboratoire des *Mille et Un Jours* : de François Pétis de La Croix et Lesage », dans R. Jomand-Baudry et J.-Fr. Perrin (éds), dans *Le conte merveilleux au xviii<sup>e</sup> siècle, Une poétique expérimentale*, Paris, Kimé, 2002, p. 23-40, et 23-24 : « Nous sommes pour notre part convaincue de la participation de Lesage au remaniement des manuscrits traduits ou annotés par l'orientaliste. »

14. Sebag, p. 408.

15. Galland, vol. I, p. 131 et vol. III, p. 120-122.

16. BnF, ms n°15277, p. 93, vu le 1<sup>er</sup> février 2016 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061484b/f65.image>.

17. Galland, vol. III, p. 179.

18. ANE, n° 73.

19. *Les Mille et Une Nuits* elles aussi en rendent compte, comme dans *Les trois pommes*, lorsque le calife s'écrie (à l'adresse de son vizir) à la découverte de la dame assassinée (Galland, vol. I, p. 293) : « [...] On commet impunément sous ton ministère des assassinats dans ma capitale, et l'on jette mes sujets dans le Tigre, afin qu'ils crient vengeance contre moi au jour du jugement. » Par comparaison avec le texte arabe (M. Mahdi, *Alf layla wa-layla*, Leyde, Brill, 1984, p. 220, noté ci-après Mahdi), Galland, d'une part, omet de préciser que le calife « s'affligea et se mit à pleurer à ce spectacle » et, d'autre part, transforme dans sa traduction « dans ma ville » par « sous ton ministère », pour placer le meurtre sous la responsabilité de son vizir, ce qui n'était pas dans les intentions du texte arabe. La traduction de Bencheikh et Miquel (*Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. I, p. 151, noté ci-après Bancheikh et Miquel), même si elle a été faite sur une autre version des *Nuits*, est très claire à cet égard : « Chien de vizir, est-ce ainsi qu'on tue les gens sous mon règne, qu'on les jette au fleuve et qu'on me laisse responsable du sort qui leur est fait ? » Ce genre de méfait engage en effet la responsabilité du calife ici-bas et dans l'au-delà.

20. Sebag, p. 429.

21. A. Aarne et S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki Academia Scientiarum Fennica, 1964.

22. *Le trône enchanté*, trad. Le Baron Lescallier, Imprimerie de J. Desnoues, New-York, 1817, p. 68. Noté ci-après Trône.

23. Trône, p. 66-86.

24. Trône, p. 71-85.

25. « Classification des traditions narratives arabes par conte-type : application à l'étude de quelques rôles de poète », *Bulletin d'Études Orientales*, Damas, IFEAD, 1998, t. L, p. 29-59.

26. Bencheikh et Miquel, II, p. 149, *Conte de Zubayda au bain* ; ou bien encore sur le même thème, Bencheikh et Miquel, II, p. 34, *Conte du calife, d'Abû Nuwâs et de la jeune esclave* ; voir ANE, n° 85 et n° 111.

27. Trône, p. 76.

28. Bencheikh et Miquel, II, p. 19, conclusion du *Conte des amours de Budûr et Jubayr* ; ANE, n° 83.

29. Voir, par exemple, ANE, n° 1, p. 374 : « *The story's most general interpretation implies that Shahriyâr has lost his psychic balance by witnessing his wife's illicit sexual relations; he takes refuge in a highly compulsive way of behaving, in order to reestablish his mental equilibrium. By telling*

him stories, Shahrazâd manages to cure him of the trauma he experienced, restoring to him a balanced perspective on life » ; H. Mehio, « Shahriyâr est-il un tueur en série ? », dans A. Chraïbi (éd.), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Arles, Actes Sud, 2004, p.70-80 ; J. Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York, Routledge, 2007, p. 60.

30. Mahdi, p. 61, pour « perdre l'esprit » et « folie » l'arabe utilise la même racine j-n-n : « kunt atajannan wa-akhruj majnûn ». La traduction de Hadawi (*The Arabian Nights*, New York, W. W. Norton & Co., 1990, p. 9), qui n'est pas très précise ici, semble suivre dans un premier temps Galland avant de reprendre ce que le texte arabe dit clairement : « *I would have killed at least a hundred or even a thousand women. I would have been furious (sic); I would have gone mad.* » Galland, que l'on voit bien suivre ici la leçon de ce manuscrit, simplifie la phrase et omet de traduire la folie annoncée du roi, se contentant de la « rage » (qui désigne en réalité la folie), p. 29 : « Je crois que j'en aurais sacrifié plus de mille à ma rage (sic) » ; ce qui est dommageable à une bonne interprétation, pendant des siècles en Europe, de l'interprétation, par les lecteurs de langue arabe, du comportement du roi.

31. Sebag, p. 10.

32. On pourra consulter avec profit l'analyse faite par Jean-Paul Sermain, *Les Mille et Une Nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 42.

33. Manuscrit Kayseri, n<sup>o</sup> 674, fol. 123b.

34. Manuscrit Kayseri, n<sup>o</sup> 674, fol. 120b.

35. Manuscrit Kayseri, n<sup>o</sup> 674, fol. 123b.

36. Trône, p. 1.

37. Trône, p. 1-14.

38. Pour la métamorphose en âne et la peau à détruire (à ne pas confondre avec la princesse qui se déguise sous une peau d'âne), voir par exemple le conte type AT 430, *The Ass*, et le motif très fréquent D721.3. Disenchantment by distroying skin (covering). Pour la construction d'un palais en une nuit afin d'épouser la princesse, l'exemple le plus célèbre se trouve dans *Aladdin*, qui est lui-même construit pour une part sur le conte type AT 560, *The Magic Ring*, et le motif D1131.1. Castle produced by magic. Enfin, pour le mari non seulement surnaturel, mais d'origine divine et qui va donner naissance à une personnalité remarquable de l'histoire humaine, fondatrice d'une dynastie, d'un empire ou d'une religion, les cas abondent en Orient, comme par exemple Alexandre de Macédoine, voir Pseudo-Callisthène, *Le roman d'Alexandre*, trad. G. Bounoure et Bl. Serret, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 5 : « Olympias [...] voit le dieu Ammon, cette nuit même, l'enlacer [...]. » Même s'il s'agit d'un artifice, l'imaginaire attaché à un tel acte est présent.

39. Trône, p. 14.

40. Ibn Qutayba, *Introduction au livre de la poésie et des poètes*, éd. et trad. M. Gaudefroy Demombynes, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 12 ; Dîwân Abî Nuwâs, Ewald Wagner (éd.),

Stuttgart, Franz Steiner, 1988, vol. 3, p. 2 ; Ibn Hazm, *Tawq al-hamâma*, Beyrouth, éd. Ihsân ‘Abbâs, 1993, p. 100.

---

## RÉSUMÉS

*L'Histoire des deux frères génies Adis et Dahy* extraite des *Mille et Un Jours* de Pétis de La Croix semble à la fois s'enraciner dans un drame mythologique archaïque (substrat orientale) et prétendre à la légèreté d'une comédie morale (traitement de Pétis de La Croix et sans doute aussi de Lesage). Le noyau dur correspond à une déchéance puis une réhabilitation de deux créatures immortelles. La narration se déroule selon l'enchaînement : démerite / châtiment conditionnel ; réalisation de la condition / fin du châtiment. À partir de là, trois catégories de récit : une première catégorie sur le thème de « l'ange déchu » ; une deuxième selon le syntagme du « châtiment conditionnel » ; une troisième qui combine les deux premières. Leur analyse révèle l'intérêt d'une comparaison avec les sources arabes, turques ou persanes du « conte oriental » français. Et peut-être déjà quelques points à retenir : l'usage fréquent en Orient d'une parole miroir douée d'effets curatifs à l'instar du récit-cadre des *Mille et Une Nuits* qui est réexaminé ici à la lumière de nouvelles variantes ; la fragilité des moyens de transfert vers l'Occident et la vulnérabilité des traductions et des adaptations qui peuvent tantôt laisser échapper « la proie pour l'ombre », tantôt créer de nouvelles intrigues aux dépens d'un Orient soudain grotesque.

The *Histoire des deux frères génies Adis et Dahy* from *Les Mille et Un Jours*, « *The Arabian Days* » by Pétis de La Croix, seems to be inscribed in an archaic mythological drama while pretending to be a light moral comedy. The core of that story corresponds to the fall, and rehabilitation, of two immortal creatures. The elements of the story and their succession are here compared with the Arab, Turkish and Persian sources of the French “oriental tale”, a comparison that reveals the complex and sometimes surprising effects that translations produce when stories migrate from the Orient to the Occident.

## AUTEUR

ABOUBAKR CHRAÏBI

INALCO

# Critique et morale dans *Le Taureau blanc* de Voltaire (1774)

*Critique and Morality in Voltaire's Le Taureau blanc (1774)*

Magali Fournaud

---

- 1 En 1774, Voltaire, alors âgé de quatre-vingts ans, fait paraître son ultime conte oriental, *Le Taureau blanc*. La critique actuelle <sup>1</sup> s'accorde à lire ce récit comme une parodie des « fables <sup>2</sup> » bibliques, que le patriarche de Ferney fustige dans l'ensemble de son œuvre. Le conte reprend d'ailleurs des arguments déjà parus dans les *Questions sur l'Encyclopédie* (qu'il vient d'achever lors de la parution du conte) et débattus au moins depuis les *Examens de la Bible* d'Émilie Du Châtelet. La verve voltairienne ne s'est pas tarie, dénonçant toujours l'immoralité et le style métaphorique des récits bibliques <sup>3</sup>, considérés comme un tissu d'in vraisemblances, en opposition au « style de la raison » de Zadig. Variant les armes dans son combat contre l'Infâme, Voltaire utilise ici les procédés propres à la fiction pour démonter les croyances et les illusions qui conduisent au fanatisme : *Le Taureau blanc* est d'ailleurs considéré par René Pomeau comme le « seul conte de critique biblique <sup>4</sup> » parmi la production de contes orientaux au XVIII<sup>e</sup> siècle.
- 2 Voltaire utilise en effet ici le matériau biblique pour créer un conte de fées oriental, fantaisiste et absurde, qui se présente d'emblée

comme une réécriture de plusieurs épisodes surnaturels de la Bible. Le point de départ est la métamorphose de Nabucodonosor en bœuf (Daniel, IV 22-29). Voltaire imagine le désespoir de son amante, la fille du roi de Tanis (personnage historique allié de Nabucodonosor), la princesse Amaside, dont l'éducation est confiée au sage Mambres. Ce dernier rencontre une vieille femme, la pythonisse d'Endor (Samuel, XXVIII 7-25), accompagnée de toute une ménagerie : on reconnaît l'ânesse de Balaam (Livre des Nombres, XXII 22-24), le serpent de la Genèse, le pigeon, la colombe et le corbeau sauvés du Déluge (Genèse, III 1-16 et VIII 6-12), le chien de Tobie (Tobie, VI 1), le poisson qui avala Jonas (Jonas, II), le bouc émissaire (Lévitique, XVI 8-10) et un taureau blanc qui n'est autre que Nabucodonosor. Touché par le désespoir de la princesse, le sage Mambres met en place un stratagème : faire consacrer le taureau blanc comme le nouveau dieu Apis (l'ancien venant justement de mourir). Mambres utilise les animaux bibliques comme coursiers pour prévenir le prêtre de Memphis. Sur ces entre-faits, arrivent les trois prophètes, Daniel, Ezéchiel et Jérémie, qui, après un repas gargantuesque, se trouvent métamorphosés en pies par « le maître du monde ». Puis pour distraire la princesse de son sort, le serpent développe trois histoires (un récit mythique, un conte libertin et un conte moral), qui ennuient profondément Amaside. Alors que la belle et le bœuf s'apprêtent, la première, à avoir le cou coupé pour avoir prononcé le nom de son amant, le second, à être brûlé pour sorcellerie, une foule innombrable arrive pour célébrer l'avènement du nouveau dieu. C'est à ce moment-là que les sept années de malédiction prennent fin : Nabucodonosor retrouve forme humaine, épouse la princesse et devient un roi puissant. Désormais, à Babylone, à chaque fois qu'un souverain reconnaît ses erreurs et les corrige, on s'écrie : « Vive notre grand roi qui n'est plus bœuf <sup>5</sup> ! » Cette transposition du

merveilleux chrétien au cœur de la féerie vide l'Écriture de toute dimension religieuse, la réduisant à une histoire bouffonne, légèrement érotique. En ce sens, le conte suit la même démarche critique que le *Dictionnaire philosophique*. À la fin de l'article « Ezéchiél (d') », par exemple, au grave savant qui considère les viols et les incestes rapportés par l'*Ancien Testament* comme des « fictions ingénieuses et toutes remplies d'agrément », un jeune homme fort instruit répond : « [...] si vous voulez des fictions, croyez-moi, préférez celles d'Homère, de Virgile, d'Ovide <sup>6</sup>. » Dès lors, en quoi la critique par le conte diffère-t-elle de celle du commentaire ? En quoi est-elle complémentaire de la démarche analytique du *Dictionnaire* et de l'*Encyclopédie* ?

- 3 *Le Taureau blanc* se caractérise tout d'abord par la pauvreté de sa trame narrative. Loin des longues pérégrinations de *Candide*, de *Scarmatendo* ou de *Jenni* à travers le monde et à l'opposé des facétieuses péripéties de *Zadig* ou de *Memnon*, l'action est ici réduite à portion congrue, l'intérêt du conte résidant avant tout dans la virulence de sa critique à l'égard de la Bible. Alors que, pour tenter de consoler la princesse Amaside, le serpent lui raconte des épisodes bibliques célèbres, la belle, fatiguée de cette énumération de massacres, d'incestes et de viols <sup>7</sup>, s'écrie : « Tous ces contes-là m'ennuient [...]. Ils ne sont bons que pour être commentés chez les Irlandais par ce fou d'Abadie, ou chez les Welches par ce phrasier d'Houteville <sup>8</sup>. » Outre l'effet comique de la mention, au cœur de la fiction orientale, de deux personnages réels, adversaires habituels de la polémique voltairienne, l'attaque directe de ces deux apologistes révèle la véritable cible de la critique, à savoir l'exégèse biblique, dont les interprétations erronées conduisent aux pires atrocités :

Tous les ministres d'État conclurent que le taureau blanc était un sorcier. C'était tout le contraire, il était ensorcelé ; mais on se trompe toujours à la cour dans ces

affaires délicates. On conclut à la pluralité des voix qu'il fallait exorciser la princesse, et sacrifier le taureau blanc et la vieille <sup>9</sup>.

- 4 Le passage n'est pas sans évoquer le chapitre VI de *Candide* mettant en scène l'autodafé auquel sont condamnés le jeune naïf et son mentor, « l'un pour avoir parlé, l'autre pour avoir écouté ». Si la dénonciation semble moins spectaculaire dans *Le Taureau blanc* que dans *Candide*, *Zadig* ou *L'Ingénu*, c'est que l'attaque vise ici l'Écriture.
- 5 En effet, l'ironie voltairienne s'en prend non seulement aux prophètes <sup>10</sup> (Mambrès et Moïse sont, par antiphrase, de « profonds philosophes <sup>11</sup> »), mais surtout à leurs prédictions, assimilés au caquet des pies <sup>12</sup>. Les malédictions de la vieille pythonisse, qui cherche à persuader le taureau de ne pas chercher à « rompre sa chaîne », sont également tournées en dérision : « Ce gros poisson que vous voyez, l'avalerait infailliblement, et le garderait plus de trois jours dans son ventre ; ou bien ce serpent qui vous a paru peut-être assez doux et assez aimable, lui pourrait faire une piquête mortelle <sup>13</sup>. » Les amplifications et les tournures hyperboliques désacralisent la parole religieuse : par le pastiche, Voltaire utilise les outils de ses ennemis, à savoir le recours aux images fortes, capables de frapper les esprits et de jouer sur les peurs naïves <sup>14</sup>, pour mieux en montrer l'artificialité et en dénoncer les effets. La pythonisse d'Endor berce de doux contes ceux qui croient, mais le conte les réveille en supprimant tout recours au merveilleux : les ombres nocturnes qu'elle fait apparaître au roi Amasis n'ont aucun pouvoir sur lui. L'Écriture est alors vidée de tout pouvoir référentiel ou performatif et se trouve même assimilée à une rumeur plus ou moins fiable :

On dit même qu'il fut chassé autrefois d'un beau lieu pour son excès d'orgueil. — Je ne l'ai jamais ouï dire, répartit la princesse. — Je le crois bien, reprit le vieillard. Alors il lui apprit tous les bruits qui avaient couru sur ce serpent si fameux <sup>15</sup>.

- 6 Rapportés, allongés, modifiés, les récits bibliques sont réduits à des commérages, à l'image des ragots déployés par les dames de compagnie <sup>16</sup>. Dès l'incipit, le narrateur fait allusion à la dispute « fameuse », qui eut lieu entre le sage Mambres et Moïse, « comme on sait <sup>17</sup> ». Ainsi, Voltaire « ramèn[e] le merveilleux chrétien à l'universelle superstition <sup>18</sup> » et il rejoint, en ce sens, le Diderot des *Bijoux indiscrets* <sup>19</sup>. Mais la parodie biblique va plus loin que la simple satire des croyances : le conte voltairien remet explicitement en question la portée même de la Bible.
- 7 Le narrateur voltairien, tout en établissant une connivence culturelle avec le lecteur, insiste, de manière paradoxale et comique, sur l'insignifiance de personnages aussi célèbres que le serpent, Noé, cet « inconnu à toutes les nations <sup>20</sup> », ou même Ève, « notre mère commune dont [la princesse a] oublié le nom <sup>21</sup> ». Ces précisions, par leurs effets burlesques, désacralisent l'Écriture, relativisent son importance et tournent en dérision sa prétention à l'universalité et à la vérité. Les récits bibliques n'ont d'ailleurs qu'une valeur culturelle et leur rayonnement est circonscrit à un espace limité : « [...] l'Éternel révèle ce qu'il veut et à qui il veut, illustre pythonisse. Toutes ces bêtes qui sont commises avec vous à la garde du taureau blanc, ne sont connues que de votre généreuse et agréable nation, qui est elle-même inconnue à presque tout le monde <sup>22</sup>. » De nouveau le conte rejoint la démarche du *Dictionnaire philosophique*. L'article « Abraham », par exemple, s'ouvre également sur une dépersonnalisation du patriarche <sup>23</sup>. Il s'agit dans les deux cas de démonter la suprématie symbolique d'Israël, domination que Voltaire raille dans l'article « Juifs » des *Questions sur l'Encyclopédie* <sup>24</sup>. Face aux grandes puissances que sont l'Inde, l'Égypte, ou la Perse, que peut bien représenter « ce pays affreux [qui] n'a pas plus

de huit lieues de long et de large sur toutes les cartes <sup>25</sup> », et que l'on considère pourtant comme le berceau de l'humanité ?

- 8 Le conte oriental relativise ainsi la portée de la Bible, qu'il ramène à sa dimension littéraire. À l'instar du *Dictionnaire philosophique* qui invite à ne lire l'histoire de Joseph que « comme un objet de curiosité et de littérature <sup>26</sup> », *Le Taureau blanc* rapproche sans cesse les épisodes bibliques surnaturels des *Métamorphoses* d'Ovide : l'Ancien et le Nouveau Testaments n'ont pas plus d'importance (voire moins) que les mythes antiques. L'Écriture apparaît non comme une parole sacrée, mais comme une source inépuisable pour la création, comme l'illustre le renversement carnavalesque de la Genèse et du Déluge. Le corbeau explique, par exemple, comment Noé et sa femme, « qui n'avaient guère plus de six cents ans <sup>27</sup> », s'étaient mis entièrement au service des animaux, leur préparant des repas gargantuesques ; ailleurs, le serpent tentateur responsable de la Chute se trouve flatté par Amaside : « [...] il est juste qu'à son tour une femme le séduise <sup>28</sup> . » Ironiquement, le serpent est même présenté comme un chantre des Lumières (un avatar de Voltaire ?), défenseur de la connaissance et de la curiosité : « Le maître aurait-il voulu être servi par des ignorants et des idiots ? L'esprit n'est-il pas fait pour s'éclairer, pour se perfectionner ? Ne faut-il pas connaître le bien et le mal pour faire l'un et pour éviter l'autre ? Certainement on me devait des remerciements <sup>29</sup> . » Par le recours au burlesque, Voltaire tourne en dérision l'usage religieux des symboles, car il est faux et dangereux. Ces réécritures témoignent également de la réversibilité de l'interprétation de ces motifs : placés dans un cadre narratif différent, on peut leur accorder des significations totalement opposées.
- 9 En ce sens, le conte voltairien propose un dispositif cognitif qui s'apparente aux « ruptures de cadrages », tels que les décrit le

sociologue Erwin Goffman. Ce dernier définit la notion de « cadre » comme « ce qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de significations <sup>30</sup> ». Le cadre structure les événements et en oriente notre perception et donc notre interprétation. Dès lors, les ruptures (par fabrications ou modélisations) ont pour effet d'une part de nous déstabiliser, d'autre part de nous rendre conscients du cadre et de sa relativité. Dans le conte voltairien, l'insertion des personnages bibliques dans des cadres narratifs différents conduit le lecteur à porter un nouveau regard sur ce qu'il connaît, et à considérer ces motifs dans leur dimension littéraire et non sacrée. En effet, la première fois qu'ils apparaissent, la vieille pythonisse <sup>31</sup> et le bestiaire qui l'accompagne semblent tout droit sortis d'un conte traditionnel ou d'une fable animalière :

Comme elle avançait en silence vers les bords du Nil, elle aperçut de loin sous un bocage baigné par le fleuve, une vieille femme couverte de lambeaux gris, assise sur un tertre. Elle avait auprès d'elle une ânesse, un chien, un bouc. Vis-à-vis d'elle était un serpent qui n'était pas comme les serpents ordinaires, car ses yeux étaient aussi tendres qu'animés ; sa physionomie était noble et intéressante ; sa peau brillait des couleurs les plus vives et les plus douces. Un énorme poisson à moitié plongé dans le fleuve, n'était pas la moins étonnante personne de la compagnie. Il y avait sur une branche un corbeau et un pigeon. Toutes ces créatures semblaient avoir ensemble une conversation assez animée <sup>32</sup> .

- 10 Quelques pages plus loin, les mêmes personnages se trouvent placés dans un environnement bucolique et romanesque : « La dame d'honneur causa avec l'ânesse. Les dames de compagnie s'amusèrent avec le bouc, le chien, le corbeau et la colombe <sup>33</sup> . » Le décor pastoral (« sous un bocage ») est alors propice à l'insertion d'un dialogue théâtralisé entre la princesse et le serpent, dont le marivaudage est émaillé de termes précieux (« sous le ciel empyré »). Ces changements de cadres génériques modifient totalement leur interprétation : le chien de Tobie et le bouc émissaire deviennent, de manière comique, de simples animaux de compagnie et le serpent

tentateur se présente comme « un favori disgracié ». Ces renversements structurent véritablement l'ensemble du conte : ils constituent à la fois la matière du récit et le cadre du dispositif expérimental car ils sont les conditions nécessaires à l'émergence d'une vérité morale. En effet, loin de tout relativisme radical, Voltaire pousse son lecteur, grâce à la multiplication des significations possibles, à faire usage de sa raison, en somme il l'engage dans sa recherche de la vérité. Daniel, Ezéchiel et Jérémie sont ainsi présentés non comme des prophètes mais comme des personnages romanesques : « [...] trois graves personnages, à demi vêtus de lambeaux crasseux et déchirés, mais conservant, sous ces livrées de la pauvreté, l'air le plus majestueux et le plus auguste <sup>34</sup> . » Certes ces portraits parodiques désacralisent l'Écriture, mais ces métamorphoses ont également une fonction heuristique : grâce à ces réécritures multiples, les personnages, dont l'apparence varie en fonction des cadres génériques dans lesquels ils s'insèrent, échappent à toute fermeture interprétative. Plus précisément, ils se chargent d'une épaisseur de significations hétérogènes. Mambres établit lui-même plusieurs hypothèses pour reconnaître le serpent qui accompagne la vieille pythonisse : il y voit tour à tour le symbole de l'éternité chez les Égyptiens, l'emblème du dieu Esculape, une des métamorphoses de Jupiter et conclut de cette énumération que « tous ces serpents-là sont de la même famille <sup>35</sup> ». De fait, ces multiples lectures mettent en évidence la dimension symbolique de l'animal. En soulevant ce questionnement sur les signes et sur leurs significations, le conte oriental rejoint à nouveau la démarche du *Dictionnaire philosophique*. Dans l'article « Apis », Voltaire fustigeait déjà la confusion entre le mot et la chose : « Le bœuf Apis était-il adoré à Memphis comme dieu, comme symbole, ou comme bœuf ? Il est à croire que les fanatiques voyaient en lui un dieu, les sages un

simple symbole, et que le sot peuple adorait le bœuf <sup>36</sup>. » Dans le conte, le prophète Ezéchiel rappelle lui-même que Oolla et Ooliba sont des « fleurs de rhétorique <sup>37</sup> ». La lutte contre l'Infâme passe donc par une réflexion d'ordre sémiologique, pour que l'on cesse de confondre le symbole et son référent. Dans le conte, le recours quasi systématique au double sens participe également à cette démarche : le taureau blanc « ne pouvait parler », « mais toutes ses actions étaient éloquentes » ; il est considéré par la vieille pythonisse comme un « animal impayable » <sup>38</sup>. Ces jeux de mots humoristiques font miroiter le sens, poussant le lecteur à chercher systématiquement un sens figuré. Or Voltaire joue avec les différentes strates de signification et c'est finalement l'emploi du sens propre qui crée un effet comique en tournant en dérision l'absurdité de l'interprétation religieuse : pour sauver le bœuf, on ne peut même pas le mettre dans une écurie <sup>39</sup>. Les réécritures bibliques participent donc au projet critique de Voltaire et à sa volonté de transmettre l'esprit philosophique : le conte oriental offre au lecteur une expérience du renversement qui vise à remettre en question l'interprétation religieuse des symboles et l'autorité de la Bible. Mais rejetant avec ferveur l'esprit de sérieux et toute fermeture dogmatique du sens, le conte poursuit le retournement jusqu'au bout en se prenant lui-même comme cible de la critique.

- 11 La construction emboîtée est certes une reprise de la manière des *Mille et Une Nuits* et la technique est utilisée depuis une longue tradition européenne <sup>40</sup>. Mais chez Voltaire, comme d'ailleurs chez Diderot et Crébillon, elle prend une visée cognitive : la présentation du conte comme une traduction <sup>41</sup>, le découpage en chapitres et les nombreuses expressions métafictionnelles rendent le lecteur sans cesse conscient des ficelles narratives. Le serpent par exemple revendique son ontologie fictionnelle : « Les bracmanes sont les

premiers qui ont donné une longue histoire de mes aventures. Je ne doute pas que des poètes du Nord n'en fassent un jour un poème épique bien bizarre ; car en vérité c'est tout ce qu'on en peut faire <sup>42</sup>. » Le personnage biblique est ainsi ramené à sa fonction littéraire, chaque conteur se l'appropriant d'un bout à l'autre de la planète. La vieille pythonisse remarque également avec humour la coïncidence hasardeuse de sa rencontre avec le sage Mambres, assimilant les pouvoirs du conteur à ceux d'un démiurge : « Ce n'est pas sans doute sans un ordre de la Providence universelle que nous nous retrouvons dans cette prairie sur les rivages du Nil, près de la superbe ville de Tanis <sup>43</sup>. » À la manière des contes orientaux de Crébillon et de Diderot, *Le Taureau blanc* devient un laboratoire des fictions et de leurs interprétations.

- 12 Dans les chapitres VIII et IX en particulier, sont insérés les contes que le serpent déploie afin de consoler la princesse. Les interventions de la jeune auditrice qui coupe son conteur <sup>44</sup> ne sont pas sans évoquer les « réflexions » du sultan dans *Le Sopha* ou les commentaires de la sultane dans le conte de Diderot, *L'Oiseau blanc, conte bleu*. La réponse du serpent (« Prenez garde, si vous n'avez pas plus de pouvoir sur vous-même, vous êtes perdue. ») résonne pour sa part comme un pastiche du *Magasin des enfants* de Madame Leprince de Beaumont et des dialogues pédagogiques enchâssés entre les contes <sup>45</sup>. Le serpent se lance tout d'abord dans la reprise du mythe antique d'Amphion, architecte de Thèbes, mêlant à son tour les références bibliques à la mythologie grecque : « [...] un rigodon et un menuet lui suffisaient pour bâtir une ville, mais l'autre les détruisait au son du cornet à bouquin [...] <sup>46</sup>. » Après l'échec des récits bibliques qui ennuient son auditrice, le serpent se lance dans un conte libertin : l'histoire du roi Gnaof <sup>47</sup> et de la reine Patra, dans lequel on peut repérer des allusions au conte philosophique de

Rousseau, *La Reine Fantasque* 48 . Toujours insatisfaite, la princesse veut une « fable bien vraie, bien avérée et bien morale », capable de lui « former l'esprit et le cœur » 49 . S'ensuit l'histoire des trois prophètes qui, alors qu'ils sont condamnés à satisfaire éternellement leurs passions (la rhétorique pour l'un, la musique pour l'autre et les femmes pour le dernier), restent mécontents de leur sort. Cet apologue, dont la morale implicite est « Toujours du plaisir n'est pas du plaisir », est construit sur le modèle des contes didactiques que Fénelon a écrits pour l'éducation du duc de Bourgogne 50 . Ces trois récits représentent les différentes modalités du conte à visée morale au XVIII<sup>e</sup> siècle, du conte didactique au conte libertin 51 : comme l'affirme Jean-François Perrin, qui a montré ce que Voltaire doit également à Hamilton, le serpent décline en une page « une sorte d'anthologie parodique des principales manières en cours 52 ». Outre la grande connaissance du genre dont elles témoignent, ces insertions métafictionnelles ont une fonction heuristique car elles permettent au lecteur d'observer à la fois le mécanisme de création des histoires instructives et leur réception.

- 13 Paradoxalement, alors qu'elle réclame avec vigueur des récits édifiants, la princesse semble ne pas comprendre la portée morale du dernier conte : « [...] je sais bien que je ne demanderais rien à personne, si j'étais enfermée tête à tête avec mon amant, avec mon cher Nabucodonosor 53 . » Sa réponse, outre l'allusion grivoise et comique, suggère qu'elle n'a pas perçu l'exhortation à la patience et l'invitation à accepter justement la limitation de ses passions. Le conte met ainsi en scène une double réception du conte emboîté, celle de la princesse et celle du lecteur, conduisant ce dernier à expérimenter la pluralité des interprétations possibles. Après chaque aventure, Amaside et son mentor opèrent un retour sur leur propre situation et se plongent dans des « réflexions » ou de « sérieuses

pensées »<sup>54</sup>. Mambres est d'ailleurs appelé, avec une épithète homérique, « le réfléchissant »<sup>55</sup>. Là encore cette alternance entre action et commentaires rappelle la construction des contes crébilloniens, *Tanzaï et Néardané* ou *Le Sopha* : dans le premier, Tanzaï reproche à la fée Moustache son « maussade jargon »<sup>56</sup> ; dans le second, le sultan fustige les « chiennes de réflexions » et il est même prêt à tuer « le premier qui osera [lui] faire une réflexion »<sup>57</sup>. Ces coupures de la narration soulignent avec humour l'autoréflexivité du conte qui, en parodiant sa propre réception, rejette toute lecture dogmatique. Dans *Le Taureau blanc*, les insistants effets d'analogie entre l'histoire rapportée et la situation de l'auditeur, technique narrative déjà éculée, prennent également des accents parodiques. Amaside compare ainsi, sur un mode comique, l'état de la pythonisse au sien : « La princesse songeant que le serpent avait appelé la vieille *mademoiselle*, conclut au hasard qu'elle était pucelle, et sentit quelque affliction de l'être encore [...] »<sup>58</sup>. » Le sage Mambres, quant à lui, interprète chaque aventure et cherche à lui donner un sens moral : « Voilà, disait-il, trois grands prophètes changés en pies ; cela doit nous apprendre à ne pas trop parler, et à garder toujours une discrétion convenable. Il concluait que sagesse vaut mieux qu'éloquence, et pensait profondément selon sa coutume, lorsqu'un grand et terrible spectacle vint frapper ses regards »<sup>59</sup>. » Le retour de la narration au cœur même de la réflexion du mentor vient ironiquement bousculer sa prétention à la sagesse. L'humour du narrateur prend donc pour cible les œillères et la lecture égocentrique de ses propres personnages, qui ne lisent ce qui leur arrive ou ce qui leur est raconté qu'en fonction de leur expérience. Un voile parodique s'applique ainsi sur l'ensemble de la fiction, faisant vaciller sa propre présomption à soulager ses lecteurs et à transmettre des valeurs morales. Les questions que soulèvent la

princesse (« [...] les exemples consolent-ils ? Si mon amant était mort, me consolerais-je par l'idée que tous les hommes meurent <sup>60</sup> ? ») sont si convenues qu'elles laissent entendre une « ironie désenchantée <sup>61</sup> » à l'égard des pouvoirs du conte, autodérision qui se laisse percevoir également dans le long développement métapoétique d'Amaside :

Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire <sup>62</sup> .

- 14 Autour des années 1770, Voltaire s'oriente effectivement vers une esthétique plus réaliste, notamment dans *l'Histoire de Jenni ou le Sage et l'Athée* (parue la même année que *Le Taureau blanc*), courant lui-même le risque de rater sa cible, comme en témoigne ce commentaire des *Mémoires secrets* : « En général, cet ouvrage n'approche pas des autres opuscules de l'auteur en ce genre, où le raisonnement est mis en action et a plus de force <sup>63</sup> . » Paradoxalement, cette surenchère laudative du conte moral (sur le modèle de ceux de Marmontel) dans la bouche de la princesse, lectrice de Locke et de La Fontaine, évoque incontestablement l'introduction du « conte moral » de Crébillon, *Le Sopha*, dont le narrateur soutient ironiquement que « [l]es importantes leçons que les Contes renferment [...] ne prennent rien sur le vulgaire <sup>64</sup> ». Comme chez son prédécesseur, les contradictions du conte voltairien laissent planer de l'ironie sur l'éloge excessif des histoires instructives. Bien étrange apologie d'un conte vraisemblable qui « ne ressemble pas toujours à un rêve » à l'intérieur même d'un récit dont le fil narratif enchaîne les événements sans logique apparente <sup>65</sup>, comme par association d'idées <sup>66</sup>. Les effets de polyphonie mettent donc en scène une double interprétation des récits enchâssés, l'une dite « morale », c'est-à-dire instructive, et l'autre sceptique et

désenchantée. Cette superposition des lectures confère au conte une portée philosophique, et ce pour deux raisons : l'insertion de connotations antinomiques perturbe la perception du lecteur, participe à la remise en question de ses préjugés et le pousse à penser par lui-même ; mais surtout, la philosophie voltairienne s'investit ici dans cette esthétique des contraires.

- 15 En effet, le conte tisse tout un réseau d'analogies entre des éléments en apparence contradictoires. Le serpent, par exemple, compare sa situation à celles des ministres, savants et autres « grands génies [...] persécutés pour avoir écrit des choses utiles au genre humain <sup>67</sup> ». La parodie satirique s'entend également comme une allusion à l'exil forcé de Voltaire lui-même. Les annotations en bas de page (notamment sur les équivalences monétaires) établissent des liens entre l'histoire et le contexte culturel du lecteur. Les comparaisons émaillent d'ailleurs l'ensemble du texte : la colère de Tanis est rapprochée de celle de Minos, l'histoire de Noé de celle du roi de Thrace Xissutre, la transformation des prophètes en pies de celles des Pierides, Moïse est assimilé à Bacchus. Ces effets d'analogie permettent à Voltaire de recréer « une sorte de poétique de la contiguïté universelle, où dieux et hommes, humains et animaux, plantes et minéraux participent d'une même harmonie <sup>68</sup> » : « *rerum concordia discors* <sup>69</sup> », déclame Mambres, plagiant son maître Zoroastre. Or ce rapprochement des contraires est l'expression esthétique de la philosophie voltairienne qui cherche à mettre au jour les contradictions humaines <sup>70</sup> pour mieux les accepter : « Et s'il y a plusieurs difficultés qu'on ne peut expliquer, des profondeurs qu'on ne peut comprendre, des aventures qu'on ne peut croire, des prodiges qui révoltent la faible raison humaine, des contradictions qu'on ne peut concilier, c'est pour exercer notre foi, et pour humilier notre esprit <sup>71</sup> », écrit-il dans l'article « Contradictions »

des *Questions sur l'Encyclopédie*. Cette conception philosophique et éthique des antinomies propres à l'homme trouve son expression dans une esthétique du contraste, qui se caractérise par le recours récurrent aux oxymores (« Mambres à ce discours se sentit éclairé de quelques traits d'une lumière confuse qu'il ne démêlait pas encore <sup>72</sup> ») et aux zeugmas (« Cependant le taureau blanc tirant après lui sa chaîne et la vieille, était déjà parvenu auprès de la princesse qui était saisie d'étonnement et de peur <sup>73</sup> »). Ces figures ne sont pas seulement d'ordre stylistique : elles désignent la méthode du philosophe car c'est de la friction d'idées ou de motifs contradictoires que peut surgir la pensée.

- 16 La fin du conte est en ce sens riche de significations. À l'image du souper de *Zadig* qui réunit des hommes venus de tous les horizons pratiquant des religions diverses, le sacrement du taureau blanc en nouveau dieu Apis, sur lequel se conclut le conte, voit défiler les animaux vénérés comme des demi-dieux, « quarante mille guerriers », « un peuple innombrable », au son harmonieux du chœur des prêtres « qui élevait l'âme et l'attendrissait » <sup>74</sup>. Significativement, le roi « surpris de ce spectacle » ne coupe pas le cou à sa fille : le défilé de ces figures symboliques a donc bel et bien un effet esthétique et émotionnel, grâce justement à l'harmonie de leurs contrastes. La fin du *Taureau blanc* se présente ainsi comme une expérience intersubjective, qui se rapproche de la conclusion de *l'Histoire de Jenni*. Dans ce conte, ce ne sont pas les discours de Freind qui parviennent à détourner Jenni de l'athéisme, c'est surtout le spectacle merveilleux de la voûte étoilée <sup>75</sup> : comme l'a montré Colas Duflo, « [l]a scène, ici, fait philosophie » car elle rapporte « une authentique expérience existentielle » <sup>76</sup>. Sans aller peut-être jusque-là, l'écriture poétique du *Taureau blanc* parvient bien à rassembler les temps et les espaces, à réunir les contraires : comme

le dit René Pomeau, « [i]ci la thèse est dans le style <sup>77</sup> ». Mais de nouveau, l'écriture voltairienne renverse ses propres propositions : les énumérations, notamment des fleurs et des instruments de musique (« [...] on entendait résonner les sistres, les castagnettes, les tambours de basque, les psaltérions, les cornemuses, les harpes et les sambuques »), qui mêlent les odeurs et les époques différentes, peuvent se lire également comme une parodie du style biblique et confèrent au passage une tonalité légèrement bouffonne.

- 17 À l'instar des métamorphoses de Nabucodonosor, *Le Taureau blanc* se caractérise donc par une écriture anamorphosique. Lorsque Mambrès reconnaît la relativité de la portée de la Révélation, il conclut ainsi :

Les merveilles que vous et les vôtres, et moi et les miens nous avons opérées, seront un jour un grand sujet de doute et de scandale pour les faux sages. Heureusement elles trouveront croyance chez les sages véritables qui seront soumis aux voyants dans une petite partie du monde, et c'est tout ce qu'il faut <sup>78</sup> .

- 18 Alors que les futurs suggèrent l'avènement du règne de la raison, capable de détruire les superstitions et le merveilleux (notamment chrétien), une opposition persiste entre les « faux sages » (les philosophes sceptiques) et « les sages véritables », c'est-à-dire les croyants soumis aux « voyants » (les prophètes <sup>79</sup> ). Mais le propos peut être renversé : les « merveilles » ne sont-elles pas également celles du conte lui-même et son pouvoir d'éclairement des consciences, que peut-être certains mettront en doute ? Dès lors, les « voyants » ne désigneraient-ils pas les philosophes conscients de leurs limites qui, à l'instar de Candide et de ses comparses, sont rassemblés « dans une petite partie du monde » pour « cultiver notre jardin » ? La réversibilité interprétative du passage prouve ainsi l'impossibilité d'enfermer le conte dans une lecture univoque.
- 19 Invitant le lecteur à réfléchir par lui-même, *Le Taureau blanc* a donc bien une visée « morale », dans le sens que prend ce terme au

xviii<sup>e</sup> siècle. Pour les Lumières, morale et philosophie sont en effet quasiment synonymes car la moralité d'une action doit se libérer de toute transcendance et doit trouver son fondement dans la conscience humaine, dans la vérité trouvée grâce au travail critique<sup>80</sup>. La morale est désormais entendue comme la pratique d'un jugement autonome, qui repose sur la raison, comme le souligne Voltaire lui-même : « On ne peut trop répéter que tous les dogmes sont différents, et que la morale est la même chez tous les hommes qui font usage de leur raison. La morale vient donc de Dieu comme la lumière. Nos superstitions ne sont que ténèbres. Lecteur, réfléchissez : étendez cette vérité ; tirez vos conséquences<sup>81</sup>. » Le conte philosophique, que l'on se raconte dans les salons ou qu'on lit dans les périodiques, contribue assurément à l'expansion de cet esprit critique.

---

## NOTES

1. Th. M. Mason, « A biblical conte philosophique : Voltaire's *Taureau blanc* », *xviii<sup>th</sup> Century French Studies*, 1968, p. 55-69 ; M. F. O'Meara, « *Le Taureau blanc* and the activity of language », *SVEC*, 148, 1976, p. 115-175 ; M.-H. Cotoni, « La Référence à la Bible dans les contes de Voltaire », dans J. Wagner (éd.), *Roman et religion en France (1713-1866)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 103-120 ; M.-H. Cotoni, « Intertextualité et humour dans *Le Taureau blanc* de Voltaire », *Cahiers de Narratologie*, n<sup>o</sup> 13, 2006 ; R. Pomeau, « Introduction », *Le Taureau blanc*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 74 A, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, p. 3-62 (les citations renvoient à cette édition).

2. Voltaire, Article « Christianisme », *Dictionnaire philosophique*, R. Naves et O. Ferret (éds), Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 126.

3. « Ezéchiel et Jérémie parlèrent aussi très longtemps dans un fort beau style qu'on pouvait à peine comprendre. » *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 113.

4. R. Pomeau, art. cité, p. 15.

5. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 135.
6. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, ouvr. cité, p. 189.
7. « Il lui racontait les amours malheureux de Sichem et de l'agréable Dina âgée de six ans, et les amours plus fortunés de Booz et de Ruth, ceux de Juda avec sa bru Thamar, ceux de Loth avec ses deux filles qui ne voulaient pas que le monde finît, ceux d'Abraham et de Jacob avec leurs servantes, ceux de Ruben avec sa mère, ceux de David et de Bethsabée, ceux du grand roi Salomon [...]. » *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 119-120.
8. *Ibid.*, p. 121.
9. *Ibid.*, p. 91.
10. « Cependant le métier de prophète a du bon ; et la preuve en est que mille gens s'en mêlent. » *Ibid.*, p. 112.
11. *Ibid.*, p. 65.
12. Les trois prophètes, Daniel, Ezéchiel et Jérémie, transformés en pie, « continuèrent de parler comme auparavant », *ibid.*, p. 113.
13. *Ibid.*, p. 76.
14. Exemple d'exercices spirituels imposés aux novices par les Jésuites : « Lorsqu'il médite sur l'enfer, il doit voir une plaine enflammée, des âmes brûlées dans des corps de feu, entendre des hurlements, des blasphèmes ; [...] Présenter ces exercices à de jeunes gens d'une imagination vive et forte, comme des voies ordinaires de perfection ; les proposer dans la vie commune à des hommes, à des femmes, comme elles sont proposées et vantées dans les constitutions, c'est inspirer l'enthousiasme et préparer les voies au fanatisme. » L.-R. De Caradeuc de la Chalotais, *Compte rendu des constitutions des Jésuites*, [Conclusions devant le Parlement de Rennes, 7 décembre 1761], 1762, p. 173-175. Je remercie Florence Boulerie de m'avoir fait découvrir ce texte.
15. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 80.
16. *Ibid.*, p. 90.
17. *Ibid.*, p. 65.
18. M.-H. Cotoni, art. cité, 2002, p. 109.
19. « La religion revendiqua leur caquet comme une matière de sa compétence, et ses ministres prétendirent que le doigt de Brama se manifestait dans cette œuvre. » D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, dans M. Delon (éd.), *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 40.
20. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 104.
21. *Ibid.*, p. 82.
22. *Ibid.*, p. 74-75.
23. « Abraham est un de ces noms célèbres dans l'Asie Mineure et dans l'Arabie, comme Thaut chez les Égyptiens, le premier Zoroastre dans la Perse, Hercule en Grèce, Orphée dans la Thrace, Odin chez les nations septentrionales, et tant d'autres plus connus par leur célébrité que par une histoire très avérée. » *Dictionnaire philosophique*, ouvr. cité, p. 6.

24. « Ainsi après les Chaldéens, les Syriens, les Perses, les Phéniciens, les Égyptiens, les Grecs, les Indiens, les Chinois, les Latins, les Toscans, vous êtes le premier peuple de la terre qui ait eu quelque forme de gouvernement connu. » Article « Juifs », *Questions sur l'Encyclopédie*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, 42 A, C. Mervaud et N. Cronk (éds), Oxford, Voltaire Foundation, 2011, p. 471.
25. *Ibid.*, p. 485.
26. Article « Joseph », *Dictionnaire philosophique*, ouvr. cité, p. 249.
27. *Le Taureau blanc*, ouvr. cité, p. 104.
28. *Ibid.*, p. 80.
29. *Ibid.*, p. 83.
30. E. Goffman, *Les Cadres de l'expérience* [1974], trad. I. Joseph, M. Dartevelle et P. Joseph, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 30.
31. René Pomeau signale qu'avant *Le Taureau blanc*, elle était déjà devenue un personnage de fiction dans l'œuvre de Voltaire, notamment sous les traits d'une sorcière dans le chant IV de *La Pucelle*, ouvr. cité, p. 72, n<sup>o</sup> 3.
32. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 67.
33. *Ibid.*, p. 81.
34. *Ibid.*, p. 107.
35. *Ibid.*, p. 79.
36. Article « Apis », *Dictionnaire philosophique*, ouvr. cité, p. 31.
37. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 112.
38. *Ibid.*, p. 69.
39. *Ibid.*, p. 97.
40. J.-Fr. Perrin, *L'Orientale allégorie. Le conte oriental au xviii<sup>e</sup> siècle en France (1704- 1774)*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 103.
41. Le sous-titre précise que le conte est « traduit du syriaque par M. Mamaki, interprète du roi d'Angleterre pour les langues orientales ». Un sous-titre d'une version précédente attribue la parenté de l'histoire à Dom Calmet, l'auteur du *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 63.
42. *Ibid.*, p. 81-82.
43. *Ibid.*, p. 72.
44. « Un jeune roi ! beau, fait à peindre, amoureux, aimé ! et de qui ? et quel était ce roi ? quel âge avait-il ? qu'est-il devenu ? où est-il ? où est son royaume ? quel est son nom ? » *Ibid.*, p. 86.
45. J.-Fr. Perrin, ouvr. cité, p. 93.
46. « Le son du cornet à bouquin » est une allusion comique au son des trompettes capables de détruire Jericho (Josué). *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 117.
47. Serait-ce une anagramme de Fagon, le médecin de Louis XIV ?
48. J.-Fr. Perrin, ouvr. cité, p. 92-93.

49. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 124.
50. Fénelon, *Fables et opuscules pédagogiques*, dans *Œuvres I*, J. Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
51. Le premier opus sous-titré « conte moral » est le récit libertin de Crébillon, *Le Sopha, conte moral* (1742).
52. J.-Fr. Perrin, ouvr. cité, p. 87.
53. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 127.
54. *Ibid.*, p. 69.
55. *Ibid.*, p. 154.
56. C.-P. Joliot de Crébillon, *Tanzaï et Néardané, histoire japonaise*, dans *Œuvres complètes*, t. I, J. Sgard (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 352.
57. C.-P. Joliot de Crébillon, *Le Sopha, conte moral*, Paris, Garnier Flammarion, 1995, p. 50.
58. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 77.
59. *Ibid.*, p. 113.
60. *Ibid.*, p. 96.
61. J.-Fr. Perrin, ouvr. cité, p. 87.
62. *Ibid.*, p. 122.
63. Cité par R. Démoris, « Introduction », *Histoire de Jenni ou le Sage et l'Athée*, dans *Œuvres complètes*, 76, N. Cronk (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 3 ; et par C. Duflo, « Comment rater un conte philosophique ? », *Cahiers Voltaire*, n° 14, Ferney, 2015, p. 9.
64. C.-P. Joliot de Crébillon, *Le Sopha*, éd. citée, p. 30.
65. Le conte présente une chronologie et une géographie fantaisistes : on passe par Canope pour aller à Tanis et Hiram est considéré comme le contemporain du pharaon Nephel Kerès ou de la guerre de Troie ; Mambrès, quant à lui, écrit une lettre au grand prêtre de Memphis sur du papyrus, « qui n'était pas encore d'usage ». *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 71 et 100.
66. Par exemple : « Tandis qu'il était plongé dans cette métaphysique obscure, comme l'est toute métaphysique un batelier, en chantant une chanson à boire, amarra un petit bateau près de la rive. » *Ibid.*, p. 107.
67. *Ibid.*, p. 83.
68. A.-M. Garagnon, *Cinq études sur le style de Voltaire*, Orléans, Éditions Paradigme, 2008, p. 139.
69. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 106.
70. « Le monde ne subsiste que de contradictions ; que faudrait-il pour les abolir ? Assembler les états du genre humain. Mais de la manière dont les hommes sont faits, ce serait une nouvelle contradiction s'ils étaient d'accord. Assemblez tous les lapins de l'univers, il n'y aura pas deux avis différents parmi eux. » Article « Contradiction », *Questions sur l'Encyclopédie*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, 40, ouvr. cité, 2009, p. 236.
71. *Ibid.*, p. 266.
72. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 71.

73. *Ibid.*, p. 69.

74. *Ibid.*, p. 131.

75. « Parouba se mit à genoux et dit : “Les cieux annoncent Dieu”. Tout l’équipage était autour du vénérable Freind, regardait et admirait. » *Histoire de Jenni ou le Sage et l’Athée*, ouvr. cité, p. 113.

76. C. Duflo, art. cité, p. 21.

77. R. Pomeau, art. cité, p. 26.

78. *Le Taureau blanc*, éd. citée, p. 75.

79. Dom Calmet, *Dictionnaire*, Article « Prophète » : « Les Hébreux dans les commencements, les appelaient Voyants. » R. Pomeau, ouvr. cité, note 7, p. 75.

80. Dans son *Essai sur l’entendement humain*, Locke est sans doute le premier à distinguer « la loi divine qui règle ce qui est péché ou devoir » (transmise par révélation), « la loi civile [qui] est la règle du crime et de l’innocence » (la loi de l’État) et la loi spécifiquement morale, c’est-à-dire « la loi philosophique [qui] est la mesure du vice et de la vertu ». J. Locke, *Essai sur l’entendement humain*, liv. II, chap. 28, § 7-11, P. Hamon (éd.), trad. P. Coste, Paris, Librairie générale, 2009, p. 545-549.

81. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, ouvr. cité, p. 308.

---

## RÉSUMÉS

Fervent pourfendeur des superstitions et des croyances irraisonnées aux « fables » bibliques, Voltaire réécrit, dans *Le Taureau blanc*, un certain nombre d’épisodes surnaturels issus de la Bible et les insère au cœur d’un conte oriental. Cette parodie fait vivre au lecteur une expérience du renversement : d’une part, les personnages religieux, insérés dans un autre cadre narratif, se chargent de significations différentes ; d’autre part, l’autoréflexivité et la construction emboîtée font du conte un lieu de réflexion et d’interprétation sur la fiction et sur sa capacité à influencer les mœurs. Enfin, le recours systématique au double sens et à l’ironie emporte le lecteur dans un vertige interprétatif qui l’invite à s’interroger sur les significations des symboles, à prendre conscience de la relativité des exégèses, donc à faire usage de sa raison. En ce sens, une telle démarche critique a une portée morale, c’est-à-dire philosophique.

Fervent destroyer of superstitions and irrational beliefs in biblical “tall stories”, Voltaire rewrote in *Le Taureau blanc*, some of supernatural episodes from the Bible and inserted them into an oriental tale. This parody provides the reader with an experience of overthrow: firstly,

religious figures, inserted into another narrative framework, are in charge of different meanings; secondly, self-reflexivity and nested construction make the tale a place of reflection and interpretation of fiction and its capacity to influence morals. Finally, the systematic use of double meanings and irony takes the reader into an interpretative vertigo which raises questions about the meanings of the symbols, to become aware of the relativity of exegesis, so to use his reason. In this sense, such a critical approach has a moral dimension, i.e., philosophical.

## AUTEUR

MAGALI FOURGNAUD

Lycée Pape Clément (Pessac)

Université Bordeaux Montaigne

# La « morale expérimentale » du conte : l'exemple des *Contes sages et fous* d'Angélique Desjardins (1787)

*The “Experimental Moral” in the Fairy Tale: the Example of Contes sages et fous by Angélique Desjardins (1787)*

Françoise Gevrey

---

- 1 Quand elle fit publier ses contes dans un recueil anonyme paru à Strasbourg <sup>1</sup>, M<sup>me</sup> Desjardins choisit un titre qui, avec l'adjectif « sage <sup>2</sup> », semblait préparer le lecteur à une leçon morale ; mais elle remit aussi en question son sérieux en revendiquant la folie, et en jouant sur un rappel d'Érasme pour qui la Folie est une femme qui parle dans un but apologétique tout en dénonçant sa propre imposture <sup>3</sup>. Ce recueil, qui reprend des contes pour certains déjà publiés dans des périodiques ou pour d'autres connus dans les cercles que fréquentait la conteuse, semble répondre aux normes du temps qui imposait aux femmes une grande prudence quand elles publiaient leurs « bagatelles » sous la pression de leurs amis ; le conte était alors une pratique familière, presque intime, puisqu'on sait maintenant que le mari de M<sup>me</sup> Desjardins a fait copier une

grande partie du recueil dans un beau manuscrit pour les conserver après la mort de sa femme.

- 2 S'il y a une morale dans ces contes, elle ne saurait être dissociée du contexte de sociabilité lié à la tenue d'un salon, place royale à Reims <sup>4</sup> : mariée à un riche négociant, la conteuse jouit, au moins jusqu'à la faillite de son mari qui les amena à se retirer à Cormontreuil <sup>5</sup>, d'une liberté qui permettait vers 1770 de pratiquer le théâtre avec le comte de Chambly, d'écrire des bouts-rimés, et d'avouer qu'elle aurait aimé pouvoir rivaliser avec Eisen et Boucher ; sans passer pour un « bel esprit », elle participa à la rédaction de pamphlets comme à des actions de charité. Il est sûr qu'elle rencontra le « gentil Dorat », et peut-être aussi la comtesse de Genlis, passionnée par l'éducation. Le genre du conte était alors devenu un « lieu conventionnel de l'écriture au féminin <sup>6</sup> », la femme sensible et pédagogue pouvant le choisir pour illustrer l'importance de l'éducation face à la nature, et pour former le cœur de l'enfant à la vertu.
- 3 Sous l'influence de Rousseau, assiste-t-on alors à un retour aux objectifs moraux de Charles Perrault ? M<sup>me</sup> Desjardins fait éditer ses contes au moment où se publie *Le Cabinet des fées*, le vaste recueil compilé par Mayer qui opère un tri en fonction de critères moraux. La conjugaison de la morale et du conte merveilleux reste cependant une entreprise difficile, dans la mesure où le merveilleux transgresse les normes, et où, dans ces contes qui ne sont pas écrits pour les enfants, l'auteur tente de concilier la morale du monde et la vertu par des allégories qui entravent l'imagination. Comme on le verra, Angélique Desjardins a évolué au fil du temps vers une morale plus affirmée qui la conduit à rivaliser explicitement avec la comtesse de Genlis.

## Contexte et paratexte

- 4 À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la référence en matière de conte était moins Perrault que M<sup>me</sup> d'Aulnoy, ce qui peut avoir fait passer au second plan la stratégie de l'auteur des *Contes de ma mère l'Oye*, pour qui la morale signifiait la vertu et qui ajoutait la formule « avec des moralités » dans le titre de 1697. On retrouve encore ce point de vue chez l'interlocuteur que met en scène Antoine Bret dans la « Façon de préface » du \*\*\*\*\* :

Les contes de fées furent, je crois, inventés pour envelopper une morale simple sous les fleurs d'une imagination légère : c'était une espèce d'apologue que le merveilleux de la féerie n'empêchait pas d'être utile même aux mœurs. On les regarda d'abord comme les premières leçons de sagesse qu'on pouvait donner aux jeunes gens, et qu'ils étaient heureux qu'on eût parées de façon à les leur faire aimer <sup>7</sup>.

- 5 En fait l'ambiguïté s'était vite installée <sup>8</sup> en raison d'une ironie sous-jacente au genre ; pour définir des « contes galants » dans *Inès de Cordoue*, Catherine Bernard, influencée par Fontenelle, se déclarait prête à peindre d'abord la nature :

Que les aventures fussent toujours contre la vraisemblance, et les sentiments toujours naturels ; on jugea que l'agrément de ces contes ne consistait qu'à faire voir ce qui se passe dans le cœur, et que du reste il y avait une sorte de mérite dans le merveilleux des imaginations qui n'étaient point retenues par les apparences de la vérité <sup>9</sup>.

- 6 Les adversaires du conte, comme l'abbé de Villiers, lui refusèrent bientôt toute prétention morale, ce que confirme la pratique du genre au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, à quelques exceptions près, fort ambiguës, comme *L'Amour magot* qui propose de « tirer une morale qui sait mêler l'utile à l'amusant <sup>10</sup> » en condamnant les passions comme les moralistes, la plupart des auteurs de contes veulent seulement « amuser <sup>11</sup> » comme Cahusac, ou satisfaire la mode comme Gautier de Montdorge dans *Brochure nouvelle*, en fondant leur esthétique sur le plaisir. Ce qui conduit Voisenon ou La

Morlière à montrer la volupté dans toute son immoralité, et Baret à satisfaire son égocentrisme <sup>12</sup> sans se soucier d'édifier le lecteur. Dans les années 1740, le refus de la morale s'afficha en même temps que la parodie, et même quand se dessinait une expérience morale, comme dans *La Poupée* de Bibiena, elle restait très problématique <sup>13</sup>. Le rôle de Caylus, qui était pour « une morale du sentiment et de l'expérience individuelle <sup>14</sup> », fut sans doute non négligeable quand, à la fin de sa carrière, il réaffirma son importance dans la préface de « Cadichon » et de « Jeannette » : « Je trouvais [...] une infinité de leçons de morale qui s'introduisaient dans le cœur, sous le masque de l'agrément <sup>15</sup> », l'allégorie permettant de « rendre la vertu aimable ». Mais rien ne prouve que ce soit une référence directe pour M<sup>me</sup> Desjardins.

- 7 Les destinataires qui paraissent dans le paratexte des *Contes sages et fous* ne sont pas des enfants ; la conteuse ne prend pas la peine de mettre en place, comme Perrault, un dispositif propice à l'exposé de leçons morales, avec un frontispice qui imposerait la présence de la nourrice, ou avec une fausse attribution à un fils auteur. Elle assume au contraire la pratique de la sociabilité mondaine : « La Bague d'oubli » est dédié à la comtesse de Preysing (qui a contribué au *Recueil de ces Messieurs*) et « Les Îles Flottantes » à la marquise de Saint-Germain qui doit accepter ce « conte à dormir les yeux ouverts », « cet ouvrage en l'air » <sup>16</sup>. « La Fée des balances » est adressé à un ami :

Ma muse obscure et sans cabale  
Fit des vers tendres et badins  
Puis, pour dérider la morale  
Produisit contes enfantins <sup>17</sup>.

- 8 La conteuse développe ensuite cette idée en soulignant son désir de « peindre la vertu aimable » sous le « voile de la fiction » pour revêtir des allégories qui seraient ennuyeuses <sup>18</sup>.

- 9 S'adressant à son éditeur, l'auteure ne voit dans son ouvrage que « de simples bagatelles <sup>19</sup> », qui correspondraient à la « frivolité de [s]on sexe » ; d'où sa relative modestie : « [...] je n'ai osé produire ma raison et ma morale, que demi-cachée sous les voiles de la fiction <sup>20</sup> » ; elle revendique là encore un « sens allégorique » qui permet de trouver des vérités. Elle tire ensuite la leçon, ou le « secret », de chaque conte. Elle déplore donc que le *Mercur*e ait mutilé « La Bague d'oubli » « de manière à ne lui laisser aucun sens moral <sup>21</sup> », alors que le conte a pour but de donner une leçon qui consiste pour l'âme sensible à s'élever au-dessus des objets « pour trouver leur vrai point de vue » : on pense alors à l'analyse morale de La Rochefoucauld et à « l'optique des moralistes <sup>22</sup> ». « La Princesse Pudibonde et le Prince Parangon » se veut banalement « le parallèle du vice et de la vertu <sup>23</sup> » ; « Le Sage Alfaran » prétend « guérir l'orgueilleux », « La Fée des balances » veut peindre « la vertu aimable, le sentiment vrai, le génie tout à la fois sublime et sage <sup>24</sup> » en la personne de l'Inconnu qui s'oppose aux autres prétendants de la princesse ; quant aux « Génies instituteurs », conte écrit avant « tant de bons ouvrages sur l'éducation » dont *Adèle et Théodore* (1782), il devrait éduquer une élève ; comme dans la forêt de Dodone où les chênes parlaient, « tout parle à l'enfance ; mais tout ne devrait lui parler que pour l'instruire <sup>25</sup> ».
- 10 Les titres, loin d'adopter la naïveté enfantine comme ceux de Caylus, font penser aux moralistes classiques : « La Bague d'oubli, ou les malheurs de la sensibilité <sup>26</sup> », paru dans le *Journal des dames* en 1778 ; « La Fée des balances, ou les apparences trompeuses » renvoie à l'anthropologie de La Rochefoucauld <sup>27</sup> pour rappeler à l'esprit qu'on ne peut trouver la félicité dans des « surfaces trompeuses », puisque « la raison doit opérer en nous <sup>28</sup> », face aux dangers de l'imagination, de l'amour-propre et de la sensibilité, le malheur

ramenant à une vertu qu'on veut « aimable <sup>29</sup> ». Quant au titre des « Génies instituteurs, ou la fontaine de Sapience <sup>30</sup> », il renvoie à un contexte de sagesse religieuse.

- 11 Les références explicites sont limitées dans le paratexte. L'importance accordée à La Fontaine suggère un rapprochement entre le conte et l'apologue. Du reste, la conteuse se compare à « la jeune cigale / Jadis chantant soirs et matins <sup>31</sup> ». Elle justifie surtout l'usage de la fiction avec l'argument formulé dans « Le Pâtre et le lion <sup>32</sup> » :

Ces idées, toutes justes qu'elles sont, feraient bâiller le lecteur, et peut-être l'auteur lui-même, si elles n'étaient revêtues du voile séduisant de la fiction <sup>33</sup>.

- 12 Angélique Desjardins montre qu'elle connaît bien Hamilton quand elle le nomme à propos du conte de son amie, « La Princesse Modeste et le Prince Fidèle », « un badinage tellement pétri de grâces et de gaieté, que l'esprit y trouve, comme dans les contes d'Hamilton, trop de plaisir pour s'occuper à y chercher de la morale <sup>34</sup> ». Enfin elle évoque « tant de bons ouvrages sur l'éducation », et plus explicitement *Adèle et Théodore* ; à ses yeux « les immortels lauriers de M<sup>me</sup> la comtesse de Genlis <sup>35</sup> » auraient pu remplacer tous les bouquets de son jardin de Sapience.

## Une anthropologie adaptée à son temps et à son milieu

- 13 La plus grande partie des contes de M<sup>me</sup> Desjardins développe des thèmes bien connus de ceux qui ont étudié les mœurs ; l'auteur les adapte à son époque en faisant place à la thématique du bonheur ou à celle de la sensibilité, et elle ne se prive pas des ressources de la satire et de l'amour.

14 Dans « La Bague d'oubli », sans doute le premier qu'elle ait composé, on reconnaît des lieux communs du conte : une Fée Semblant-de-rien, à qui les mères confient l'éducation de leur fille, ne sait enseigner que l'« art de dissimuler <sup>36</sup> » ; c'est elle qui va douer la petite Candine, la fille de Loyauté et de Franchise, de la plus « excessive sensibilité ». La fée Toute-Bonne va l'élever ensuite dans son palais, et la faire voyager pour la distraire, notamment dans les Gaules sur lesquelles règne la fée Frivolide : cet épisode permet une satire de la dissipation du monde et de la jalousie des femmes. Seul le prince Rosicle est capable d'une douce sympathie, mais la méchante fée le métamorphose en épagueul ; le talisman de la bague d'oubli, possédé par le génie Insouciant, doit assurer le bonheur des jeunes gens : « Apprenez-y à connaître les humains, et à les juger <sup>37</sup> . » À la cour d'Insouciant la jeune fille reconnaît des gens qui sont pourtant passés par les faveurs de Raisonnable :

Ma fille, lui dit la fée, on ne vient jamais ici sans passer par le pays de Raison ; mais la route est trompeuse. Beaucoup de voyageurs s'égarent, et sont arrêtés en chemin par la fée Pédante qui les enferme dans un obscur palais. D'autres, déçus par le génie de l'Orgueil, se fixent auprès de lui, et deviennent esclaves des opinions humaines : espèce volatile, qui peuple seule les états de ce faux génie <sup>38</sup> .

15 Rosicle reprend son apparence, et la mauvaise fée montre ses vices dans un miroir de vérité, qui n'est pas sans rappeler les miroirs dont usaient les moralistes <sup>39</sup> . Les deux amoureux se marient enfin et leur cour devient le berceau des « vertus gauloises » auxquelles ils ajoutèrent « la gaieté qui fut depuis le caractère des sujets du bon roi Henri <sup>40</sup> ». Avec un scepticisme amusé, sans condamnation rigoureuse, la conteuse fait allusion à « l'espèce du Français raisonnable », si rare selon elle. La morale vise donc ici à tempérer les excès, dans les mœurs, dans la sensibilité, dans la passion, et à convier le lecteur à adopter le bon point de vue sur le monde. Rousseau avait écrit que « c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible <sup>41</sup> », le conte développe plaisamment la nécessité de

modérer ses émotions. Il s'agit en somme d'une morale aimable qui reste compatible avec le public du *Journal des dames*.

- 16 Dans « Les Îles Flottantes ou La Princesse Pudibonde et le Prince Parangon », la morale s'exprime par le truchement de la rougeur de Pudibonde qui est le thermomètre exact de ses idées, mais plus encore « celui de la sottise générale <sup>42</sup> ». Le conte est léger, comme le montre l'anecdote du rouge dont les femmes outrent la dose pour imiter Pudibonde. Tandis que Parangon découvre Pudibonde qui doit faire son bonheur, la fée Virvouste fait enfermer la jeune fille dans une tour. Grâce aux facéties d'un nain nommé Zinzolin, la conteuse pratique alors le persiflage, par exemple avec Clignotante la fausse prude ; Pudibonde apprend que « le tact moral qui l'éclaire » la rend « une leçon vivante » <sup>43</sup>. Les plaisanteries se font légères, par exemple quand Colifichet s'écorche le visage à cause des mouches, ce qui permet d'en railler la mode. L'auteure s'autorise un moment de scepticisme à l'égard des philosophes, quand Mirliflore prétend percer le secret de la rougeur de Pudibonde à partir de systèmes simples comme « les sens sont le mobile universel <sup>44</sup> ». L'éloquent personnage est un piètre « instituteur » face à la jeune fille : « [...] le tact infailible de celle-ci l'éclairant sur le vice moral de son instituteur, elle rougit outre mesure, et ne l'écouta qu'avec répugnance <sup>45</sup>. » Le livre du maître se délite en poussière sans laisser de traces, ce que la conteuse nomme un « prodige épigrammatique <sup>46</sup> » ; et le conte de rappeler les critiques à l'égard des précieuses tandis que Mirliflore voit la rougeur comme « un épanchement de morale <sup>47</sup> ». Quand la vertu triomphe, Zinzolin est devenu un enfant beau comme le jour ; il est « l'amour pur, l'amour vrai » qui tient compte du mérite, ce qui le rend moral, son carquois est donc vide, et il a abandonné le bandeau qui le rendait aveugle. Parangon et Pudibonde « fixèrent à jamais dans leurs états les

mœurs, le génie et la félicité <sup>48</sup> ». La triade, qui vient après le rappel de la supériorité de la vertu, est chargée de donner la moralité d'un conte pourtant fort léger dans son onomastique comme dans ses péripéties ; la banalité du thème moral semble avoir libéré le merveilleux et entraîné une surenchère de plaisanteries. La morale est bien ici « déridée <sup>49</sup> ».

- 17 « Le Sage Alfaran » se fixe un autre objectif en voulant corriger un jeune prince, Zénith, dont la vanité orgueilleuse a été encouragée par sa mère Gloriane. Un vieillard, Alfaran, y incarne la sagesse, quand il offre au roi le spectacle de la création et dans une « immensité de mondes une multitude de nouveaux êtres <sup>50</sup> », ce qui donne envie de se dégager de la matière, et de se rapprocher des esprits célestes. Une morale chrétienne s'esquisse quand il est dit que « tout est insecte aux yeux du Créateur, et que rien n'est grand que ce qui lui ressemble <sup>51</sup> », ce qui rappelle le chapitre « Des Esprits forts » des *Caractères* de La Bruyère. Dès lors le prince, qui est devenu amoureux d'une fille en habit de bergère nommée Nadire et qui n'a pu la séduire sans respecter sa vertu, est embarqué dans un voyage vers un pays où il va expérimenter la morale : un mystérieux perroquet sur une barque vient lui ordonner de ramer, ce qui rappelle le perroquet qu'Antoine Hamilton met en scène dans son conte le plus célèbre, *Fleur d'Épine* <sup>52</sup>. Zénith arrive dans un pays inspiré des utopies du XVIII<sup>e</sup> siècle, où règne l'égalité entre les citoyens, et où la vertu jouit du bonheur. Le prince y apprend le travail et la bienfaisance, puisque « la société humaine est un échange perpétuel de talents et de services <sup>53</sup> ». Devenu secourable, Zénith entend la voix de l'humanité pour « réparer la destinée de tous les malheureux <sup>54</sup> ». Il éprouve la bonne sensibilité, celle qui rend heureux. Avant d'arriver à l'île de la Vérité, il lui faut alors passer par l'île de la

Vanité où les métamorphoses en paons, en gros singes et en mirmidons figurent le destin des sujets :

L'air de ce pays en était cause. Étant d'ailleurs extrêmement subtil, il avait la propriété de s'insinuer dans les pores et de produire un gonflement extrême dont on ne s'apercevait pas soi-même, mais que l'on voyait dans les autres. Il n'était pas possible que ces gros corps se rencontrassent sans se heurter mutuellement. Aussi les individus étaient-ils perpétuellement en guerre <sup>55</sup>.

- 18 Quand le prince retrouve sa bergère, il est devenu raisonnable, conscient du néant des grandeurs ; la mort de sa mère lui montre alors qu'il convient de « régler par la raison ses affections et ses désirs <sup>56</sup> ». Les passions ne sont pas condamnées, dans la mesure où elles peuvent devenir « l'instrument du bonheur ». Le spectacle de la nature <sup>57</sup>, la force universelle de la gravitation sont une leçon : « Ainsi dans l'ordre moral les cœurs s'attirent par les qualités de l'âme et non par l'éclat factice qui environne l'individu <sup>58</sup>. » Le conte se termine ainsi :

Les peuples, aussi heureux que leurs maîtres, éprouvèrent qu'il n'est point d'empire plus doux que celui de la vertu, et donnèrent celui d'âge d'or au règne de Zénith et de Nadire <sup>59</sup>.

- 19 Cette fois-ci, la morale prend un accent plus religieux et plus politique, en incluant la simple critique de la vanité dans un projet de bonheur des peuples.
- 20 Avec « La Fée des Balances, ou les apparences trompeuses », dont la présentation laisse à penser que le conte est surchargé de « fictions allégoriques <sup>60</sup> », la conteuse choisit de formuler la moralité dans l'*incipit*, ce qui était assez fréquent dans les apologues <sup>61</sup> :

Est-il rien de plus trompeur que l'apparence, ni de plus fautif que les jugements des sens ? L'histoire suivante, tirée d'une ancienne chronique, servira de preuve à cette vérité <sup>62</sup>.

- 21 La morale réside toujours pour une part dans la satire des mœurs, ainsi lorsque le conte raille la sottise du conseil de régence du royaume de la jeune Merveille, pupille de la fée des Balances : « Par malheur ces grosses têtes étaient aussi remplies de préjugés que

leurs perruques étaient chargées de poudre <sup>63</sup> . » Ou bien lorsqu'on explique l'usage des paniers que portent les femmes par la volonté d'imiter les balances de la fée, parodiant ainsi le conte étiologique <sup>64</sup> . En réalité cette fée pèse les individus avec des unités de mesure morales, « grains de raison, de sentiment, de franchise, de sagesse, etc. <sup>65</sup> ». L'action du conte ressemble à celle du premier chapitre de *La Princesse de Babylone* de Voltaire, qui était influencé par le modèle des contes de fées, et où il s'agissait de marier Formosante, la fille du roi, âgée de dix-huit ans ; un oracle avait prévu une épreuve pour les prétendants : trois rois se présentent, ainsi qu'un jeune inconnu monté sur une licorne qui disparaît rapidement. L'épreuve réside chez M<sup>me</sup> Desjardins dans la découverte d'un secret : la peau présentée aux prétendants est celle d'un pou devenu éléphant. Dès lors cinq hommes, Formidaure le guerrier, Astibelle roi de Loquelle, Zirphilis prince des Frivolides, Dulcidor le séducteur et l'Inconnu vont s'affronter. La morale réside d'abord dans le contraste entre les deux camps : d'une part celui des prétendants ridicules, et d'autre part celui de l'Inconnu qui lit des « livres de morale », pratique la bienfaisance et les actes vertueux. Le défilé des prétendants permet de les jauger, de les soupeser... ce que vont faire les fées, l'une avec les balances, et l'autre avec le pouvoir de faire continuer une action commencée, la durée d'une sottise éclairant sur sa nature. Comme dans une projection, des portraits mouvants et magiques feront voir chaque homme « dans toutes ses positions caractéristiques <sup>66</sup> », ce qui en soulignera les traits moraux. Dès lors peut se développer la critique du guerrier conquérant, « ornement inutile et fatigant <sup>67</sup> » dans la société ; Zirphilis de son côté « a tout l'esprit possible, et pas le sens commun <sup>68</sup> », il va bientôt persifler à propos des ridicules de la cour, comme dans le conte le plus mondain. Possédé par la volupté, Dulcidor adresse ses vœux à de véritables « espèces <sup>69</sup> » et

se révèle « plus fait pour plaire que pour aimer <sup>70</sup> » ; le porte-parole d'Astibel est plus grotesque encore dans son assurance d'esprit humain qui se fie aux vraisemblances et non à la vérité. L'amour volage de Dulcidor <sup>71</sup> est prétexte à montrer le charme de l'Inconnu, mais aussi à développer des scènes ou des attitudes « comiques <sup>72</sup> ». Un bal organisé par Zirphilis tourne au fiasco pour le prétendant : le passage de l'enivrement à la fatigue n'est pas sans rappeler le chapitre du bal dans *Angola* de La Morlière <sup>73</sup>.

- 22 L'objectif est de montrer « la folie des mortels qui courent après de faux plaisirs <sup>74</sup> », et qui négligent les « jouissances bien ordonnées de cette nature qu'ils méconnaissent <sup>75</sup> » ; l'amour-propre diffère de l'amour, caractérisé par sa rareté, tout comme le bonheur <sup>76</sup> : c'est sous la forme d'une fable en prose gravée par le sage Inconnu, que sont distinguées la vraie et la fausse volupté. Le secret de la peau du pou a finalement été découvert en regardant le monde : « L'individu n'y reçoit-il pas toujours la mesure de la place qu'il occupe ? Moins il a de consistance naturelle, plus il se gonfle, et se hausse avec facilité pour remplir l'espace donné. [...] Vous avez pu rendre l'insecte méconnaissable, vous ne pourriez faire subir au noble coursier la même métamorphose <sup>77</sup>. » L'inconnu a ainsi mis les balances dans un équilibre parfait, et se permet de peindre ensuite l'amour vrai :

Chaque jour il lui proposait des promenades champêtres, et lui expliquait les merveilles de la nature avec la netteté, la justesse et les grâces du charmant auteur de *La Pluralité des mondes* <sup>78</sup>.

- 23 Cette référence à Fontenelle, qui va de pair avec la pratique des vertus sociales et à laquelle ne souscrirait pas la comtesse de Genlis, marque une proximité avec les idées des Lumières. La mère du prince, Singulière, a compris qu'il fallait rechercher « l'espèce moyenne » :

C'est dans cette classe que l'être le moins dépendant et plus éclairé conserve l'empreinte libre de la nature, le caractère personnel et les vertus sans apprêt. En un mot le peuple est brute, le grand est masque ; l'homme ne se trouve qu'entre eux deux <sup>79</sup> .

- 24 Dans cette histoire de balances, tout est affaire d'équilibre entre raison et passions. Tandis que les personnages ridicules sont punis, Philomir et Merveille sont destinés au bonheur et à la vertu. Leur cour n'est pas fermée aux plaisirs « que la sagesse se permet <sup>80</sup> ». Le paragraphe de conclusion prend un peu de distance à l'égard de la morale, puisque le manuscrit sur lequel Philomir avait écrit les rêves instructifs qu'il avait fait chez l'Enchanteur n'a pu encore se recouvrer : le rappel du principe épicurien de « la vie est un songe » permet d'enraciner l'étude des passions dans l'expérience de tous les jours.
- 25 Ces premiers contes du recueil de M<sup>me</sup> Desjardins sont donc porteurs d'une morale adaptée au monde, ouverte aux idées des Lumières tout en reprenant des lieux communs de la littérature moraliste ; cette morale s'accommode de la plaisanterie et de l'amour ; le merveilleux peut s'y déployer sans contrarier la morale. Ils n'ont qu'un rapport lointain avec l'enfance et veulent plutôt plaire à un public féminin qui s'étend de la noblesse à la bourgeoisie. Mais qu'en est-il lorsque la conteuse affiche des visées éducatives : le conte devient-il alors résolument « sage » ?

### « Les Génies instituteurs » et M<sup>me</sup> de Genlis : une « morale expérimentale <sup>81</sup> »

- 26 Angélique Desjardins prétend avoir écrit ce conte avant la publication des ouvrages sur l'éducation de la fin du siècle, et surtout avant *Adèle et Théodore* (1782). Les rencontres entre les deux œuvres sont cependant troublantes, d'autant plus que le conte

manifeste une indétermination générique, tout comme *Adèle et Théodore*. Le rapprochement du conte et du roman éducatif n'allait pourtant pas de soi, puisque M<sup>me</sup> de Genlis ne faisait pas confiance au conte merveilleux, et affichait même du mépris pour un genre qui lui paraissait ne pas éduquer les enfants :

Les contes même que M<sup>me</sup> d'Aulnoy fit pour cet âge, ne leur conviennent pas. Il n'y en a pas un dont le sujet soit véritablement moral ; l'amour en forme toujours l'intérêt ; partout on y trouve une princesse aimée et persécutée, parce qu'elle est belle ; un prince beau comme le jour qui meurt d'amour pour elle, et une rivale bien laide et bien méchante consumée d'envie et de jalousie <sup>82</sup> .

- 27 Elle souligne que la morale n'y est pas bonne et que les enfants sont « seulement frappés du merveilleux <sup>83</sup> ».
- 28 Le titre de M<sup>me</sup> Desjardins renvoie cependant à un projet éducatif qu'elle entend déployer dans le conte : les génies ne sont pas là seulement pour incarner le merveilleux, mais pour remplir leur rôle d'« instituteurs ». Les premières lignes mettent la vertu en avant ; l'héroïne naît dans un pays où cette vertu « ne tenait plus le premier rang » ; son père est un « homme sage et vertueux » qui meurt à la bataille en héros <sup>84</sup> . La naissance de l'enfant et sa première éducation se font à la campagne où la veuve s'est réfugiée dans une solitude qui plaît aux « âmes sensibles <sup>85</sup> », et où une mystérieuse bonne femme, appelée madame Bobinette <sup>86</sup>, en réalité la fée Lucide, la reconforte, avant de « présider à l'éducation de l'enfant » nommée Pouponne. Elle prend soin de la petite fille comme le préconise Rousseau, « point de langes ni de maillots <sup>87</sup> », et anticipe presque sur ce que vivront Paul et Virginie <sup>88</sup> : pendant cinq ans l'enfant se développe ainsi, et la conteuse note, avec quelque ironie, que « plusieurs traités d'éducation furent faits à l'occasion de la sienne <sup>89</sup> ». Cette première étape correspond assez bien à celle que ménage M<sup>me</sup> de Genlis dans son roman pédagogique : M<sup>me</sup> d'Almane va éduquer ses enfants dans un château à la

campagne. Angélique Desjardins limite le merveilleux à des effets de lumière jusqu'à l'enlèvement de l'enfant dans un chariot de jonc tiré par de gros oiseaux qui est un souvenir du char des fées, et à sa mise au service d'une « providence » que la fée Lucide évoque, la vertu étant finalement pour la jeune fille de « se suffire à elle-même <sup>90</sup> ».

- 29 Un autre point commun réside dans l'utilisation du décor du château pour instruire l'enfant : pour Adèle et Théodore ce sont des tapisseries et leurs devises disposées dans une galerie <sup>91</sup>, l'aménagement des appartements devant servir de leçons ; pour Pouponne ce sont d'abord les bosquets des jardins du palais qui dispensent des fables et une couronne de roses <sup>92</sup>. Quinze mois plus tard, selon un plan établi, elle entre dans le château où les tableaux eux aussi peignent les fables : « Elle en reconnaît les acteurs, en saisit la morale <sup>93</sup> » : elle est au pays de Sapience, en présence d'une fée qui lui désigne les « génies humains » qui ont donné des leçons utiles. Dès lors va se dérouler un parcours éducatif qui conduit l'enfant de bosquet en bosquet. La jeune fille commence par cueillir les *Fictions morales* en passant sur *Télémaque* une année entière <sup>94</sup>. Vient ensuite l'apprentissage de l'Histoire : comme M<sup>me</sup> de Genlis <sup>95</sup>, on en souligne les dangers ; les ronces, les vices et les malheurs de l'humanité « affligeaient son âme ». Cette découverte est complétée par celle de l'épopée, de la guerre de Troie à *La Henriade* <sup>96</sup>. La jeune fille peut aussi découvrir la poésie amoureuse ou tragique, avec l'opéra et le théâtre privé des acteurs qui interprètent la tragédie (Mme Desjardins avait une passion pour le théâtre auquel elle fait place dans son programme d'éducation).
- 30 Un génie vient commander cependant à Pouponne de quitter les fictions pour chercher la sagesse : Lucide confirme le danger des passions, même si elles ont éveillé ses facultés, la sagesse étant vue comme un « équilibre » entre les puissances. D'où une nouvelle

étape traversant le canton des moralistes qui inclut les philosophes : il s'agit d'un bois immense avec mille routes perdues, et donc un labyrinthe aussi trompeur qu'impraticable. La sagesse y revêt ses favoris d'un éclat qui « blesse les yeux des mortels habitués aux ténèbres de l'erreur et du vice <sup>97</sup> ». La fée invite Pouponne à converser avec tous, mais surtout avec ceux qui guident vers la source de sagesse. Tandis que des perroquets sur des branches sèches incarnent les philosophes, trois années se passent avec les « vrais instituteurs » qui développent « la nature des esprits et des corps, le monde physique et le monde moral, les charmes de la vertu, les principes inébranlables du bien, l'amour de l'humanité <sup>98</sup> ». Et contrairement aux usages du conte, c'est la jeune fille qui va délivrer un prince, pour faire un acte de bienfaisance. Celui-ci apparaît sous la forme d'un phénix dans une tendre posture avant de reprendre son apparence humaine <sup>99</sup>. Lucide déclare alors que la sagesse n'interdit pas l'amour : « [...] elle se borne à le diriger <sup>100</sup> » ; il doit être « le plaisir de votre âme et le délassement de vos travaux <sup>101</sup> ». Parce qu'ils ont bu l'eau de sagesse, Pouponne et le prince peuvent découvrir les philosophes : « Beaucoup [...] étaient représentés sous la forme d'enfants, qui, soufflant dans des boules de savon, les enflaient, et prenaient pour rayon de lumière les légères couleurs dont elles se revêtaient <sup>102</sup> », ce qui n'est pas sans rappeler au lecteur le rêve de Mangogul dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot (1748) : « Que veut dire ce souffleur avec ses bulles <sup>103</sup> ? » Les fictions romanesques, que M<sup>me</sup> de Genlis déconseille, même quand il s'agit de *La Princesse de Clèves* <sup>104</sup>, montrent à Pouponne « les écarts de l'esprit et du cœur <sup>105</sup> » : « L'œil de la sagesse admire l'art, et pleure sur l'abus <sup>106</sup>. » Si le temple indique que la piété va de pair avec « les traits les plus sublimes de la vertu », et si le pays des sciences peut être parcouru sans guide, en revanche le canton des

politiques est recouvert d'un brouillard épais : un télescope enchanté en fait pénétrer les détours. Comme chez M<sup>me</sup> de Genlis, la formation se distingue ensuite selon les sexes : le garçon restera dans cet observatoire pendant six mois, tandis que la fille ira apprendre les vertus sociales avec sa mère.

- 31 Il convient enfin de découvrir le pavillon des arts. Le chant et la musique charment, mais Pouponne ne les pratique pas, à la différence de ce qui se fait dans l'éducation mondaine du temps ; les génies sont plutôt source de conversation, et celui de la peinture a fait des portraits pour que les jeunes gens les échangent, ce qui favorise l'amour sans les engager dans des stratagèmes que montraient les romans, tel le déguisement en peintre dans *l'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* de M<sup>me</sup> d'Aulnoy (1690).
- 32 Le retour chez la mère permet de rattraper les conventions du conte et le merveilleux. Le bonheur de la jeune fille est moins pur que celui de sa mère, un « bonheur plus facile à imaginer qu'à décrire <sup>107</sup> ». Une intrigue amoureuse vient pimenter l'approche du dénouement, avec la rivalité d'un prince et de son ministre. La jeune fille sage est traitée de « précieuse » : « Pouponne le sut, et apprit là que la sagesse même est obligée de se revêtir des grelots de la folie pour se communiquer aux mortels <sup>108</sup> » ; la réflexion renvoie à l'expérience de la conteuse et à son titre. Il reste à recueillir les feuilles de palmier que Lucide avait envoyées à la veuve : ces mémoires en train de s'écrire évoquent la fin du roman de M<sup>me</sup> de Genlis où M<sup>me</sup> d'Almane offre ses *Lettres sur l'éducation* : « Vous y trouverez une peinture fidèle et des mœurs et du monde <sup>109</sup> . » Après l'enlèvement dont Phénix la délivre, le ministre Sans-Frein est « changé en un loup énorme, mais dépouillé des dents terribles qui font la force de cet animal », incarnant alors « la méchanceté sans pouvoir <sup>110</sup> » ; on peut y voir un autre détournement du conte de Perrault. Comme

présent de noces, Phénix et Pouponne reçoivent de la fée un palais semblable à celui de Sapience, avec une bibliothèque qui rappelle le projet pédagogique : « Ce lieu devint le lycée du pays, et fit toujours les délices du roi et de la reine 111 . »

- 33 Si M<sup>me</sup> de Genlis a composé un roman d'un genre particulier, il en va de même pour M<sup>me</sup> Desjardins dont le conte relègue ici le merveilleux dans les marges d'un voyage éducatif où l'on énumère les divers « instituteurs ». Même travestis, les écrivains et les arts bien réels se reconnaissent dans un programme chargé. Dans les deux cas, il s'agit de préparer une jeune fille au mariage, mais Angélique Desjardins fait beaucoup plus de concessions au monde et à l'amour.
- 34 Il apparaît que le recueil des *Contes sages et fous*, constitué avec quelque distance par rapport à l'époque de rédaction de certains textes, porte un titre qui justifie bien son rapport à la morale. Il se situe en effet à la charnière de deux époques, qui peuvent correspondre aussi à deux étapes de la vie de l'auteur : celle où elle assumait la liberté du merveilleux en cherchant, par une aimable satire, à plaire à un public mondain, et celle où elle voulut mettre la morale au premier plan dans des allégories qui devaient clairement éduquer. Cette concurrence avec le roman éducatif tente de concilier un projet de recherche de la vertu et le merveilleux, mais le choix de l'allégorie entraîne une subordination de la fiction à la morale, et une rationalisation du monde des fées. L'expérience de M<sup>me</sup> Desjardins ne va pas sans tensions : elle reste sensible à l'art d'Hamilton, à la pratique du conte en société, à la satire des mœurs, et même à l'ironie. On perçoit également sa sympathie pour Fontenelle, son intérêt pour Voltaire et pour une pensée proche de celle des philosophes des Lumières : ses contes ne sont pas incompatibles avec la *Théorie des sentiments agréables* de Louis

Levesque de Pouilly <sup>112</sup>, qui était Rémois lui aussi. Quand vint la mode des ouvrages d'éducation, Angélique Desjardins voulut alors mettre en œuvre dans le conte sa propre « morale expérimentale », en rivalisant avec M<sup>me</sup> de Genlis pour faire évoluer son élève dans un monde où celle-ci devait assimiler une foule de connaissances. Même si une fée préside à cette éducation et si les « instituteurs » sont des génies, on s'interroge alors sur l'ambiguïté générique ainsi créée. En tout état de cause, la voie est ouverte pour d'autres conteuses comme M<sup>me</sup> Mérard de Saint-Just qui, dans *Le Prince de l'Étoile ou la destinée merveilleuse* <sup>113</sup>, cette fois-ci « dédié aux enfants nés et à naître », vont pouvoir délivrer leur morale en présence de petits auditeurs.

---

## NOTES

1. *Contes sages et fous*, par Madame <sup>\*\*\*</sup>, à Strasbourg, Librairie académique, 1787.

2. *Sage* signifie : « Qui juge, choisit, se conduit selon la raison, le bon sens », et aussi « qui se conduit selon une loi morale ou selon sa conscience. Synon. *vertueux* » (CNRTL).

3. Érasme affirme que « ce sont des bagatelles », qu'on y dit les choses « avec frivolité », *Éloge de la folie*, dans Cl. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin et D. Ménagier (éds), *Érasme*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 8-9.

4. Voir à ce sujet A. Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 110-120, et L. Paris, *Le Théâtre à Reims*, Reims, F. Michaud, 1885, p. 143-152.

5. Il se peut que la conteuse ait écrit ses contes les plus tardifs après la ruine de son mari, comme le laisse entendre la lettre qui sert de préface à *La Fée des balances*, où sont évoquées « une triste saison », des « jours sombres », un « réduit » « loin de tout corps académique », *Les Génies instituteurs et autres contes fin de siècle*, F. Gevrey (éd.) avec le concours de S. Bénézit, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n<sup>o</sup> 19, p. 601. Toutes nos références aux *Contes sages et fous* renverront à cette édition. Cormontreuil était un lieu de villégiature des riches bourgeois de Reims, voir *Il était une fois Cormontreuil*, J. Vigouroux (dir.), Cormontreuil, Maury imprimeur, 1997, p. 45-48.

6. H. Krief, *Vivre libre et écrire. Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789-1800)*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Vif », 2005, Introduction, p. 24.
7. Le \*\*\*\* [Bidet], *histoire bavarde*, Londres [Paris], 1749, dans *Contes*, F. Gevrey (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 18, 2007, p. 853.
8. Sur l'ambiguïté, on se reportera à Raymonde Robert, « Deux exemples des relations ambiguës du conte merveilleux et de la morale : *Les Aventures d'Abdalla* de l'abbé Bignon, Boca de Mme Le Marchand », *Féeries*, n° 7, « Le conte merveilleux et la fable », 2010, p. 147-159.
9. *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*, Paris, Martin et Georges Jouvenel, 1696, p. 7-8.
10. *L'Amour magot, histoire merveilleuse*, Londres, 1738, dans *Contes*, F. Gevrey (éd.), ouvr. cité, p. 49.
11. *Grigri, histoire véritable* [1749], Préface de Didacque Hadezczuca, dans *Contes*, F. Gevrey (éd.), ouvr. cité, p. 176.
12. Baret, *Le Grelot ou les etc., etc., etc., ouvrage dédié à moi*, [s. l.], 1754.
13. Voir à ce propos la préface de Henri Lafon, dans Bibiena, *La Poupée*, Paris, Desjonquères, 1996.
14. Comte de Caylus, *Contes*, J. Boch (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 12, 2005, Introduction, p. 37.
15. *Ibid.*, p. 591-592.
16. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 574 pour les deux citations.
17. *Ibid.*, p. 602.
18. *Ibid.*, p. 603.
19. *Ibid.*, p. 517.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 517.
22. Voir à ce sujet *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, B. Roukhomovsky (dir.), Paris, Honoré Champion, 2005.
23. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 518.
24. Lettre en vers et en prose à M. Le C...M..., *ibid.*, p. 602.
25. *Ibid.*, p. 519.
26. On rapprochera ce titre de ceux des nouvelles de Catherine Bernard comme *Les Malheurs de l'amour*.
27. Prolongée par « la scène du monde » (*Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 603). On peut noter la reprise du thème dans *La Princesse de Clèves* et dans le titre de Courttilz de Sandras, *Les Apparences trompeuses ou les Amours du duc de Nemours et de la marquise de Poyanne* (1715).
28. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 603.
29. *Ibid.*, p. 602.
30. La fontaine de sapience (dans des contextes religieux, notamment judéo-chrétiens) renvoie à la sagesse de celui qui possède le savoir, la science à un degré élevé, ainsi que les

qualités de jugement, d'habileté, de raison, de prudence.

31. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 602.

32. « La morale toujours apporte de l'ennui ; / Le conte fait passer le précepte après lui. », *Fables* VI, 1, « Le Pâtre et le Lion ».

33. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 603.

34. *Ibid.*, p. 518. Bret se réfère aussi à « l'aimable comte Hamilton » qui sut « donner un peu plus de corps » aux contes, *Le \*\*\*\**, *histoire bavarde*, Façon de préface, dans *Contes*, F. Gevrey (éd.), ouvr. cité, p. 853.

35. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 519.

36. *Ibid.*, p. 523.

37. *Ibid.*, p. 533.

38. *Ibid.*

39. Voir la fable allégorique de La Fontaine, « L'Homme et son image », Pour M.L.D.D.L.R., *Fables*, Livre I, 11, *Œuvres complètes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. I, p. 46.

40. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 534.

41. *La Nouvelle Héloïse*, première partie, lettre xxvi, R. Pomeau (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 63.

42. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 578.

43. *Ibid.*, p. 587, pour les deux citations.

44. *Ibid.*, p. 596.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 597.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 600.

49. *Ibid.*, p. 602, Lettre en vers et en prose à M. le C... M...

50. *Ibid.*, p. 537. Mme Desjardins a lu Fontenelle qu'elle cite par ailleurs.

51. *Ibid.*, p. 538.

52. « Les plumes de ses ailes étaient or et azur, le reste couleur de feu et blanc : son bec et ses ongles étaient d'or, il avait la figure d'un perroquet, hors qu'il paraissait un peu plus gros. » A. Hamilton, *Fleur d'Épine*, dans A. Defrance et J.-Fr. Perrin (éds), *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », n° 16, 2008, p. 462. L'oiseau guide Tarare « [...] mais que dis-je un perroquet ? c'est un phénix ! ». Il se révèle être le frère de Tarare, et se nomme bien Phénix (p. 510-511).

53. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 543. Mme Desjardins, qui a joué dans *Nanine*, n'est pas loin de partager ici le point de vue qu'exprime Voltaire dans l'article « Vertu » du *Dictionnaire philosophique* : « Qu'est-ce que vertu ? Bienfaisance envers le prochain. »

54. *Ibid.*, p. 547.

55. *Ibid.*, p. 549.

56. *Ibid.*, p. 553.

57. On reconnaît un argument apologétique, que développe par exemple l'abbé Pluche dans son *Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit*, dont l'objectif était pédagogique.

58. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 553.

59. *Ibid.*, p. 554.

60. *Ibid.*, p. 603.

61. Voir par exemple chez La Fontaine « Le Loup et l'agneau » (Livre I, 10), « La Colombe et la fourmi » (Livre II, 11), « L'Ivrogne et sa femme » (Livre III, 7), « Le Paysan du Danube » (Livre XI, 7).

62. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 605.

63. *Ibid.*, p. 605.

64. Cette parodie est assortie d'une plaisanterie libertine : quelques incrédules cherchèrent à s'éclaircir du fait ; « cette insolente curiosité fut la seule que le beau sexe ne sut jamais pardonner », *ibid.*, p. 606.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*, p. 611.

67. *Ibid.*, p. 612.

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 613. Le terme était fréquent dans les trajectoires des personnages du roman et du conte libertins.

70. *Ibid.*, p. 620.

71. Voir la peinture de la galanterie avec Urgandine : « [...] elle remarqua que leurs pieds se cherchaient, se trouvaient, se pressaient, et que leurs yeux se disaient quelque chose de très expressif. » *Ibid.*, p. 622. La fée libertine va traiter Merveille de « bégueule », *ibid.*, p. 623.

72. *Ibid.*, p. 623.

73. *Angola* (1746), seconde partie, chap. IX, « Bal du temps passé, force de l'habitude », dans *Contes*, F. Gevrey (éd.), ouvr. cité, p. 646-652.

74. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 634.

75. *Ibid.*

76. Voir *ibid.*, p. 629.

77. *Ibid.*, p. 636.

78. *Ibid.*, p. 638.

79. *Ibid.*, p. 647.

80. *Ibid.*, p. 654.

81. *Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation contenant tous les principes relatifs aux trois différents plans d'éducation des princes et des jeunes personnes de l'un et l'autre sexe*, I. Brouard-Arends (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, t. I, lettre XLIX, p. 213. On sait que

Sade choisira par défi, en 1795, *Les Instituteurs immoraux* comme sous-titre de *La Philosophie dans le boudoir*.

**82.** *Adèle et Théodore*, ouvr. cité, t. I, lettre XIV, p. 94.

**83.** *Ibid.* C'est pourquoi Mme de Genlis a écrit *Les Veillées du château* (1784) où elle reprend le cadre choisi par les conteuses (Murat, Lussan, etc.) pour donner aux enfants de plus de dix ans une « morale mise en action » (Préface).

**84.** *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 655.

**85.** *Ibid.*

**86.** On peut supposer un jeu de référence au « Petit Chaperon rouge » de Perrault, avec aussi une allusion au rouet des nourrices. L'onomastique de ce conte appartient davantage au domaine enfantin.

**87.** *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 656. Sur le lien de Mme de Genlis avec Rousseau, voir Christophe Martin, « Sur l'éducation négative chez Mme de Genlis, *Adèle et Théodore*, *Zélie ou l'Ingénue* », dans Fr. Bessire et M. Reid (dir.), *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, Mont-Saint-Aignan, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 51-65. La différence avec Rousseau tient au fait que Mme de Genlis veut adapter l'enfant au monde et enracine clairement la morale dans une tradition chrétienne.

**88.** Le roman de Bernardin de Saint-Pierre est publié en 1788.

**89.** *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 657.

**90.** *Ibid.*, p. 658. On peut penser à Zilia, l'héroïne de Mme de Graffigny (*Lettres d'une Péruvienne*, 1747).

**91.** *Adèle et Théodore*, ouvr. cité, t. I, lettre IX, p. 77.

**92.** Cependant elle ne peut se mirer dans le bassin du bosquet, ce qui exprime un refus de la coquetterie, comme chez Mme de Genlis. Un rosier parle, comme dans « Le Prince rosier » de Catherine Bernard (dans *Inès de Cordoue*), mais ce n'est pas un amoureux.

**93.** *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 659.

**94.** Fénelon est une des références de Mme de Genlis, notamment pour son traité *De l'éducation des filles* (t. II, p. 320).

**95.** *Adèle et Théodore*, ouvr. cité, t. I, lettre XLI, p. 193-194, où sont développés les principes des *Annales de la vertu*, « ne louer que ce qui mérite d'être loué », « [...] les enfants se laissent trop facilement éblouir par tout ce qui a quelque air de grandeur, et l'injustice ne peut leur paraître odieuse quand il en résulte une action brillante, et quand elle est couronnée de succès. »

**96.** Mme Desjardins revient sur le mythe du bon roi Henri qui figure dans les tapisseries de Mme d'Almane : « Henri IV en paraît plus grand, quand il est à côté de Sully ; car le mérite d'avoir su choisir un tel ministre suffirait seul pour immortaliser un prince. » (*Adèle et Théodore*, ouvr. cité, t. I, lettre IX, p. 77).

**97.** *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 663.

**98.** *Ibid.*, p. 664.

99. Il est le petit-fils du roi des Philogandes (ami de la lumière et de la joie). Lucide l'a doué du goût naturel pour la vertu. Désordonnée, la fée rivale l'avait métamorphosé. La fille qui doit le sauver est passée par le pays des fictions et des systèmes.

100. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 666.

101. *Ibid.*

102. *Ibid.*

103. *Les Bijoux indiscrets*, chap. xxxii, dans M. Delon (dir.), *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 109. L'image de la bulle de savon serait empruntée au cinquième des *Songes philosophiques* du marquis d'Argens (1746) qui se moque ainsi des « systèmes ». Le mot de « système » est aussi présent dans le conte de Mme Desjardins. Mme de Genlis est pour sa part complètement opposée aux philosophes : voir Fr. Bessire, « Mme de Genlis ou l'ennemie de la philosophie moderne » », dans *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, ouvr. cité, p. 279-289.

104. *Adèle et Théodore*, ouvr. cité, t. I, lettre xl, p. 190 : « Dans les nouveaux principes d'éducation, une mère croit faire des merveilles en permettant à sa fille de lire ce qu'on appelle des romans moraux, comme, par exemple, *La Princesse de Clèves*, où l'on trouve, dit-on, de si beaux exemples de vertu, où l'héroïne résiste avec tant de force et de courage à la plus violente passion. En voyant l'excès du sentiment qui la domine, et les combats affreux que le devoir excite en elle, si l'on peut croire que c'est là une peinture fidèle du cœur, il faut croire aussi que l'amour est absolument indépendant de notre volonté, qu'il est inutile de s'opposer à ses progrès, et qu'alors la vertu n'est qu'un tourment de plus. Voilà un but moral bien satisfaisant. »

105. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 666.

106. *Ibid.*, p. 667.

107. *Ibid.*, p. 669. La conteuse est bien consciente d'aborder là un thème qui caractérise son siècle.

108. *Ibid.*

109. *Adèle et Théodore*, ouvr. cité, t. III, lettre xlix, p. 626.

110. *Contes sages et fous*, ouvr. cité, p. 670.

111. *Ibid.*, p. 671.

112. *Théorie des sentiments agréables* [1736], Paris, David le jeune, 1749 ; voir en particulier les chapitres xiii « Du plaisir attaché à l'accomplissement de nos devoirs envers les autres hommes » et xiv « Du bonheur attaché à la vertu ».

113. *Le Prince de l'étoile, ou la destinée merveilleuse*, [s. d. ; autour de 1810], dans *Les Génies instituteurs et autres contes fin de siècle*, ouvr. cité, p. 959-980.

---

# RÉSUMÉS

Cet article analyse les relations du merveilleux et de la morale à partir d'un recueil représentatif de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle : les *Contes sages et fous* d'Angélique Desjardins (1787). Tous ces contes usent de l'allégorie et présentent des valeurs morales liées à la vertu. Les premiers, destinés à un public mondain, s'attachent surtout à l'étude des mœurs ; le merveilleux s'y déploie avec liberté. Ensuite, sous l'influence de Mme de Genlis, le conte des « Génies instituteurs » devient un véritable projet d'éducation pour une « morale expérimentale ». On voit alors s'imposer une infantilisation du conte. Mais quels que soient les points communs avec *Adèle et Théodore*, les valeurs d'Angélique Desjardins restent cependant compatibles avec la société et inspirées par la pensée des Lumières.

This article analyses the relations between the marvellous and the moral lesson in a representative collection of the end of the 18th century: *Contes sages et fous* [literally, *Wise and Mad Tales*] by Angélique Desjardins (1787). These tales use allegories and they represent moral values related to virtue. The first tales, written for a mundane society, study mostly manners. In these tales, the marvellous enjoys an untamed freedom. Influenced by Mrs de Genlis, her later tales “*Les Génies instituteurs*” [The Ingenious Primary School Teachers] constitute a real educational project aimed at an “experimental moral”. This process goes through an infantilisation of the tale. But whatever her common points with Genlis's *Adèle et Théodore*, Angélique Desjardins's moral lessons remain inspired by the society in which she lived, and by the Enlightenment.

## AUTEUR

FRANÇOISE GEVREY

Université de Reims / CRIMEL EA 3311

# Contes pour enfants ou livre d'éducation ?

Albert Ludwig Grimm et les « frères Grimm » autour de S(ch)neewittchen

*Children Fairy Tales or Educational Primer? Albert Ludwig Grimm and the « Brothers Grimm » about S(ch)neewittchen*

Joëlle Légeret

---

*Alles aber, was aus mündlicher Ueberlieferung hier gesammelt worden, ist sowohl nach seiner Entstehung als Ausbildung [...] rein deutsch und nirgends her erborgt, wie sich, wo man es in einzelnen Fällen bestreiten wollte, leicht auch äußerlich beweisen ließe* <sup>1</sup>.

Cependant, tout ce qui a été recueilli ici de vive-voix <sup>2</sup> est purement allemand non seulement par sa création mais encore par son développement [...] et n'est emprunté de nulle part, comme cela, bien qu'on ait voulu le contester pour des cas isolés, pourrait être prouvé facilement et explicitement.

- <sup>1</sup> Dans cet extrait tiré de la préface au second volume de la première édition des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* <sup>3</sup> (1815) sont établis les éléments constitutifs de la scénographie <sup>4</sup> du recueil : la négation d'une écriture auctoriale au profit d'une collecte de récits transmis oralement, l'affirmation de l'origine et de

la nature authentiquement allemandes des textes et la réfutation de toute source étrangère. Les propos tenus par Jacob et Wilhelm Grimm ont suscité – et suscitent toujours – l’adhésion de tout un pan de la critique, notamment de la critique folkloriste, qui, voyant dans les *KHM* le témoignage ethnologique d’une tradition populaire et le reliquat d’un patrimoine ancestral, a érigé la forme générique très particulière construite par les deux frères comme genre universel du conte.

- 2 Ce processus d’universalisation et de canonisation a également profité à la vision morale propre aux *KHM*, laquelle fait souvent, si ce n’est toujours, office de prisme pour définir les textes que nous appelons communément « contes » et dont la suprématie dissimule le fait, qu’au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les Grimm sont de nouveaux venus sur la scène littéraire allemande. Cette scène est alors saturée par la production de recueils de *Märchen* (« contes »), issus de la réception du corpus des contes français surtout. Les traductions et réécritures de ce corpus aboutissent à la constitution de multiples variations génériques, telles que les « contes de fées » (« *Feenmärchen* »), les « contes d’art » (« *Kunstmärchen* »), les « contes du peuple » (« *Volksmärchen* ») ou encore les « contes pour enfants » (« *Kindermärchen* »), et donnent lieu à d’intenses débats esthétiques et idéologiques sur les différences entre les formes génériques <sup>5</sup> et leurs portées morales respectives. À l’instar des échanges littéraires et culturels instaurés par les écrivains français de l’âge classique analysés par Ute Heidmann dans une contribution antérieure à la revue *Féeries* <sup>6</sup>, l’émulation créatrice et intellectuelle en vigueur dans les pays germanophones au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle peut être appréhendée en termes d’« expérimentation générique », c’est-à-dire de « dialogue [entre] les membres d’une même communauté discursive dont les écrits se répondent et s’élaborent

en une interaction intense, autant sur le mode de la complicité que sur celui de la contre-proposition <sup>7</sup> ». Wieland, Musäus, Naubert, Tieck, Brentano ou encore Albert Ludwig Grimm forment la communauté discursive pratiquant le genre *Märchen* avec laquelle Jacob et Wilhelm Grimm dialoguent et auxquels ils répondent avec leurs *KHM*, engageant de ce fait un processus de « dialogisme intertextuel <sup>8</sup> » qui est en totale contradiction avec leur revendication de n'avoir rien « emprunté » (« *erborgt* »). Par conséquent, cette scène de parole dont j'ai rapidement esquissé les contours relèverait, comme l'a suggéré et montré Ute Heidmann dans son analyse de la scénographie du recueil de 1812 <sup>9</sup>, d'un « trompe-l'œil » dissimulant la véritable situation de communication des textes collectés. S'inscrivant à la suite de ses travaux, la présente contribution s'attachera à dévoiler comment les Grimm fabriquent un de leurs textes les plus célèbres, *Sneewittchen*, par un dialogue dissimulé et conflictuel avec un auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli, Albert Ludwig Grimm. Nous verrons comment chaque œuvre détermine un rapport à la morale différent.

## Rhétoriques de la concurrence au seuil des recueils

- 3 Partir de l'hypothèse que l'œuvre des Grimm « construit ses effets de sens en réponse à d'autres contes et à d'autres types de textes et de discours, dans un jeu perpétuel de différenciation, de variation et de renouvellement de sens <sup>10</sup> » permet de déjouer les stratégies de dissimulation et de détournement des intertextes que les *KHM* mettent en œuvre pour créer des récits simples, « purs », « authentiquement allemands » et purgés de toute influence allogène. En effet, bien loin d'indiquer les intertextes comme tels, les

Grimm renversent l'ordre chronologique en détournant les intertextes qu'ils présentent comme des versions dénaturées des récits dont ils auraient restitué la forme authentique <sup>11</sup>. Ainsi, les nombreux noms listés dans la préface de 1812, tels Cervantès, Perrault, Basile ou Straparola, ne sont pas cités à titre d'auteurs, mais de « voix » (« *Stimmen* ») parmi d'autres ayant conté des récits de manière approximative par rapport à la pureté dans laquelle les Grimm disent les avoir saisis <sup>12</sup> ; autrement dit comme des « utilisateurs secondaires » (« *Sekundärverwerter* <sup>13</sup> ») d'une matière préexistante à leurs textes. Les Grimm se montrent d'autant plus virulents à l'égard d'un de leurs contemporains, qu'il est, de surcroît, doté du même patronyme qu'eux : Albert Ludwig Grimm, désigné par eux comme le « maître d'école de Weinheim » (« *Weinheimer Schulmeister* »).

- 4 L'étude des seuils <sup>14</sup> des textes des trois auteurs révèle les termes, les tenants et les aboutissants de cette « concurrence mal aimée <sup>15</sup> » qui est d'abord une lutte pour une place dans le champ littéraire, au sens bourdieusien du terme. La première offensive est lancée par Jacob et Wilhelm Grimm en 1812. Au sein d'une note dans laquelle ils recensent et jugent différents recueils de *Märchen* de langue allemande parus depuis 1787, ils discréditent l'œuvre de leur homonyme en ces termes :

[...] ausdrücklich aber muß noch bemerkt werden, daß eine vor ein paar Jahren von einem Namensverwandten A. L. Grimm unter dem Titel : *Kindermärchen zu Heidelberg herausgekommene, nicht eben wohl gerathene, Sammlung mit uns und der unsrigen gar nichts gemein hat* <sup>16</sup> .

[...] mais il faut surtout expliciter qu'un recueil paru il y a quelques années à Heidelberg, d'un homonyme, A. L. Grimm, sous le titre de *Contes pour enfants*, n'a rien en commun avec nous, ni avec notre recueil.

- 5 Cette remarque témoigne de la crainte des Grimm d'être confondus avec l'écrivain et pédagogue Albert Ludwig Grimm. Ce dernier, après avoir collaboré, comme les deux frères sans qu'ils ne se soient jamais

rencontrés physiquement, à l'anthologie dirigée par les romantiques, Heidelberg Achim von Arnim et Clemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), venait de faire paraître, seulement trois ans avant eux, son premier recueil intitulé *Kindermährchen von Albert Ludewig Grimm* chez Mohr et Zimmer à Heidelberg. Il s'agit donc d'abord d'une lutte pour l'utilisation et la reconnaissance d'un nom commun qui poursuivra les trois auteurs tout au long de leur carrière littéraire, mais qui semble avoir eu plus d'effets néfastes sur celle d'Albert Ludwig que sur celle de Jacob et Wilhelm si l'on en juge ce texte tiré de la préface d'un recueil tardif du premier, en 1868 :

*Der Verfasser dieser Jugendausgabe des Musäus setzt auch auf diese, wie er bei allen seinen Schriften gethan, seinen Namen mit Vornamen. Er thut und that das, um zu verhüten, da ß man ihn nicht irrthümlich mit den auch von ihm hochgeachteten Brüdern Jakob und Wilhelm Grimm verwechsle, und um so zu bewähren, da ß er durchaus nicht die Absicht habe, sich durch solches Mißverständniß eines Theiles ihres verdienten Ruhmes oder sonstigen Vorthails theilhaft zu machen* <sup>17</sup> .

L'auteur de cette édition pour la jeunesse de Musäus, indique aussi sur celle-ci, comme il l'a fait pour tous ses écrits, son nom avec son prénom. Il le fait et l'a fait afin d'éviter qu'on ne le confonde à tort avec les très estimés, aussi par lui, frères Jacob et Wilhelm Grimm, et pour se garder ainsi de n'avoir jamais l'intention de tirer profit d'une partie de leur gloire méritée ou de tout autre avantage par un tel malentendu.

- 6 La mise au point opérée par Albert Ludwig Grimm est motivée par la parution d'un article à son sujet daté de 1866, dans lequel il était considéré comme un imitateur des « célèbres collecteurs de contes et de légendes » (« *berühmten Märchen- und Sagensammler* <sup>18</sup> »). Afin de remédier à cette erreur, il rappelle que la publication de son recueil *Kindermährchen* est antérieure à celui des Grimm et insiste sur le succès rencontré par son importante production écrite, succès qu'il juge à l'aune du nombre des rééditions et tirages.
- 7 Dans la préface au second recueil qu'il fait paraître en 1816, *Lina's Märchenbuch. Eine Weyhnachtsgabe von Albert Ludwig Grimm* , le pédagogue répond explicitement à la note des Grimm de 1812, en

reprenant à deux reprises l'expression employée par les frères, d'un « homonyme » (« *von einem Namensverwandten* »), pour les désigner ironiquement. Après avoir critiqué le récit des Grimm « *Von Johannes-Wassersprung und Caspar-Wassersprung* » (ce texte sera par ailleurs supprimé des *KHM* à partir de la seconde édition, en 1819), il atteste de la réception enthousiaste de son premier recueil, autant dans la presse qu'auprès de jeunes lecteurs de toute couche sociale. Mais surtout, il reproche aux Grimm leur style ordinaire et commun et les nombreuses répétitions au sein de leurs recueils. Ce faisant, il souligne par contraste le rôle du poète dans l'écriture des contes pour enfants :

*Gleichwohl finde ich mich durch die Vorrede meiner Herren Namensverwandten in dem ersten Theile ihrer Sammlung zu einigen Worten darüber veranlaßt. In kindlicher Einfachheit müssen freylich die Märchen für Kinder erzählt werden. Aber dazu gehört ein ganz idealer Erzähler, den man nicht in der ersten besten Kindermagd unserer Tage findet; und fehlt dieser, so muß der Dichter seine Stelle vertreten* <sup>19</sup> .

Néanmoins, je me vois incité par la préface de Messieurs mes homonymes dans la première partie de leur recueil à dire quelques mots à ce sujet. C'est avec une simplicité enfantine que les contes pour enfants doivent être racontés. Mais cela exige un narrateur vraiment idéal, que l'on ne trouve pas chez n'importe quelle nourrice de nos jours ; et s'il fait défaut, alors le poète doit prendre sa place.

- 8 Outre les raisons commerciales et économiques de la dispute entre les trois écrivains que confirme la correspondance de la fratrie des Grimm <sup>20</sup> , les propos d'Albert Ludwig Grimm traduisent des préoccupations poétiques quant à la juste manière de raconter, et donc d'écrire, des contes pour enfants. Loin de n'être que le fruit d'une relation concurrente pour l'utilisation d'un nom identique ou la conquête de parts de marché, le différend qui oppose les trois auteurs et leurs textes respectifs résulte surtout d'une conception de la littérature de jeunesse, d'inscription dans des formes génériques et de rapports à la morale différents.

« [...] je suis convaincu que la jeunesse doit avoir des contes. »

- 9 L'œuvre d'Albert Ludwig Grimm, théologien de formation, est composite et génériquement hétérogène, mais atteste une prédilection pour la littérature de jeunesse <sup>21</sup>, à un moment où elle est en pleine constitution dans les états allemands et suscite de nombreux débats <sup>22</sup>. Il n'aura de cesse dans toute sa production écrite de défendre une certaine conception de la littérature de jeunesse qu'il met en place dès 1808. Selon lui, le *Mährchen* peut être tout aussi utile, si ce n'est plus, pour éduquer les enfants que d'autres genres mobilisés à l'époque, comme les *exempla* :

*Aber dennoch steht meine Ueberzeugung fest, daß die Jugend Märchen haben muß. Märchen-Poesie ist, möchte ich sagen, die Poesie der Kindheit[,] des poetischen Lebensalters. Das Interesse, das Kinder daran nehmen, ist Beweis dafür* <sup>23</sup>.

Mais malgré tout je suis convaincu que la jeunesse doit avoir des contes. La poésie-des-contes est, je dirais, la poésie de l'enfance, de l'âge de vie poétique. L'intérêt que les enfants y prennent en est une preuve.

- 10 L'argument principal réside dans le plaisir que procure la narration d'un conte aux enfants. Albert Ludwig Grimm, fort de son expérience de pédagogue, répète dans les trois préfaces aux *Kindermährchen* (1808, 1816 et 1839) ne proposer aucun texte qui n'ait auparavant été approuvé par les enfants, ajoutant des anecdotes à ce sujet. De cet argumentaire l'auteur tire une parabole, en guise de préface, qui inaugure une anthologie en sept volumes qu'il fait paraître dès 1820, *Mährchen-Bibliothek für Kinder. Aus den Märchen aller Zeiten und Völker ausgewählt und erzählt von Albert Ludwig Grimm* <sup>24</sup>. Ce texte intitulé « *Der Wundergarten* » (« Le Jardin des merveilles ») raconte l'histoire d'un jardin merveilleux fermé pendant des années en raison des dangers qu'il présente pour les enfants non mis en garde par leurs parents. Un maître débarrasse le jardin de ses périls et le sécurise avant de rouvrir ses portes aux enfants. Bien qu'il se heurte au

scepticisme des adultes qui ne comprennent pas l'utilité de merveilles aussi désuètes, la joie des enfants qui y jouent et leur gratitude suffisent à conforter le maître dans son entreprise <sup>25</sup>.

- 11 Cette parabole affirme la nécessité de l'action d'une tierce personne afin de permettre aux enfants d'accéder au jardin des merveilles sans courir de risques. Il en va de même pour la lecture des contes qui ne peut se passer d'une médiation adulte, garante de la morale, d'après Albert Ludwig Grimm : le double destinataire est l'une des spécificités de la littérature de jeunesse selon Nathalie Prince <sup>26</sup>. *Kindermährchen*, dont le frontispice représente justement un pédagogue dans un intérieur lettré à qui un petit garçon tend un livre face à une assemblée d'enfants, est ainsi destiné « aux parents et aux éducateurs » (« *An Aeltern und Erzieher* »), pour qu'« [ils se chargent] de la lecture à haute voix pendant les heures du soir » aux enfants (« *weil ich wünschte, daß Ihr in den Abendstunden [...] das Vorlesen übernähmet* <sup>27</sup> »). Afin de faciliter cette lecture à haute voix, il est nécessaire de trouver le juste ton apte à transmettre une leçon morale simple. Le choix de *Schneewittchen*, pièce de théâtre relatant un petit drame familial, dans laquelle chaque personnage s'exprime dans un registre de langage propre selon son statut social et qui comprend deux chansons <sup>28</sup>, convient parfaitement aux clés de lecture délivrées par Albert Ludwig Grimm et à sa conception du genre *Kindermährchen*.

« [...] qu'il devienne aussi un véritable livre d'éducation. »

- 12 Si le conte pour enfants ne saurait faire l'économie d'une voix médiatrice indispensable à la transmission d'une morale, c'est précisément ce défaut de narrateur – et donc de (juste) morale – que

le pédagogue reproche aux *KHM* dans la préface à *Lina's Märchenbuch* déjà évoquée. Il va jusqu'à condamner sans appel le recueil de Jacob et Wilhelm Grimm, lui refusant l'étiquette d'« écrit pour les enfants » (« *Kinderschrift* ») :

*Als ein Buch, das Kindern in die Hände gegeben werden kann, darf man jene Sammlung aber keineswegs ansehen, wenn auch alles Erwähnte unerwiesen oder unschädlich wäre. Ich habe es immer nur mit dem größten Mißfallen in Kinderhänden gesehen [...] und Väter und Erzieher werden hier, wie an noch mehreren Orten, Ursache genug finden, ihm nicht den Namen einer Kinderschrift beyzulegen, was es auch nach der Ansicht der Herren Herausgeber wohl gar nicht seyn soll* <sup>29</sup> .

On ne doit absolument pas considérer ce recueil-là [le recueil des Grimm] comme un livre qui puisse être mis entre les mains d'enfants, même si tout ce qui a été mentionné s'avérait faux et inoffensif. Je l'ai toujours vu avec le plus grand désarroi dans les mains des enfants. [...] et pères et éducateurs trouveront ici, comme à beaucoup d'endroits encore, suffisamment de raisons de ne pas lui attribuer le titre d'un « écrit pour enfants », ce qui ne doit pas du tout être le cas de l'avis de Messieurs les éditeurs.

- 13 Cette critique est recopiée, mot pour mot, par Wilhelm Grimm en 1819, dans son exemplaire imprimé de la seconde édition des *KHM*, comme le remarque Heinz Rölleke <sup>30</sup> . Malgré la relative absence du nom d'Albert Ludwig Grimm dans la critique grimmienne, il est donc évident qu'il joue un rôle de premier plan dans l'entreprise des *KHM* et dans sa réorientation pour jeunes lecteurs. Car le projet poétique originel des *KHM* de 1812 n'est pas la livraison d'un recueil pédagogique à l'usage des enfants, contrairement à l'opinion commune, mais la sauvegarde du patrimoine populaire allemand et de la « poésie du peuple » (« *Volkspoesie* ») par la transcription fidèle de récits prétendument « récoltés de vive-voix » (« *nach mündlicher Ueberlieferung gesammelt* <sup>31</sup> ») dans les contrées rurales de la Hesse. Certes, l'enfant est bien présent sur la scène des recueils de Jacob et Wilhelm Grimm : dans le titre d'abord, puis en la personne du « petit Johannes Freimund » (« *für den kleinen Johannes Freimund* »), le fils d'Achim et d'Elisabeth von Arnim, respectivement commanditaire et dédicataire des *KHM* <sup>32</sup> . Cependant, l'enfance est convoquée à titre

de concept philosophique. Dans la préface de 1812, les Grimm établissent une relation analogique entre enfance et poésie : « Ces poèmes sont traversés par la même pureté qui nous fait apparaître les enfants si merveilleux et bienheureux [...] » (« *Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen* <sup>33</sup> [...] »). Se dessine alors une image idéale de l'enfant calquée sur les idées de Johann Gottfried von Herder, faisant allusion non pas à l'enfant en tant que tel, mais à l'origine pure de toutes choses, et donc à l'origine de la poésie et des *KHM* par extension. Et c'est parce que les récits portent en eux cette innocence, garante de leur authenticité, qu'ils peuvent, fortuitement et de manière secondaire, délivrer une leçon morale :

*In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergibt; es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer gesunden Blüthe ohne Zutun der Menschen* <sup>34</sup> .

C'est cependant sur ces qualités que se fonde un bon enseignement, un usage pour le présent qui résulte de ces contes ; ce n'était pas leur but, et ils n'ont pas été inventés pour cela, mais il [l'enseignement] s'en dégage comme le bon fruit d'une fleur saine, sans intervention des hommes.

- 14 Le pédagogue de Weinheim avait finalement bien compris que la forme générique mise en place par ses concurrents n'était pas destinée prioritairement aux enfants, ce qui n'est pas le cas d'autres contemporains des Grimm, qu'ils soient des proches comme von Arnim et Brentano, ou des détracteurs comme Büsching, Voß et Rüh, qui reprochent dans leurs recensions le caractère violent et/ou licencieux de certains textes, les contenus scientifiques, l'absence d'images ou encore un style brut et décousu, inappropriés à des contes pour enfants <sup>35</sup> . Face à cette (mauvaise) réception de leur œuvre, Jacob et Wilhelm Grimm auraient pu répondre aux critiques en précisant leur véritable projet poétique et discursif. Ils vont au contraire, en quête d'un succès commercial et d'une reconnaissance dans le champ littéraire et académique, abonder dans le sens du

lectorat et tenter de concilier leur scénographie initiale avec une écriture à destination des enfants. Dès lors, toutes les manipulations entreprises sur ce recueil en perpétuelle construction sur une cinquantaine d'années – suppressions ou ajouts de textes, réécritures multiples des récits, rédaction de nouvelles préfaces, modification de la composition des recueils, publication d'une petite édition illustrée explicitement destinée à un jeune lectorat, relégation des notes dans un troisième volume – visent à faire des *KHM* « un véritable livre d'éducation » (« *daß ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde* <sup>36</sup> »).

- 15 Contes pour enfants d'un côté, livre d'éducation de l'autre. De cette différence générique fondamentale résultent deux poétiques très différentes et deux rapports à la morale divergents que l'on peut mettre en exergue par la comparaison des deux textes au titre presque identique, conçus et réécrits en un étroit dialogue intertextuel, *Schneewittchen* et *Sneewittchen*.

## Autour de *S(ch)neewittchen*

- 16 Au contraire d'autres intertextes allemands (*Richilde* de Musäus e.a.) ou italiens (*La schiavotella* de Basile e.a.), la pièce de théâtre d'Albert Ludwig Grimm, *Das Märchen vom Schneewittchen*, n'est pas répertoriée, ne serait-ce qu'à titre de variation ou de narration déviante, dans les annotations individuelles des contes sous *Sneewittchen* qui sont publiées dans les annexes aux *KHM* en 1812, puis dans un troisième volume autonome dès 1822. Le nom de l'auteur est toutefois référencé dans la section « Littérature » (« *Literatur* ») de ce troisième volume :

*Kindermärchen von Albert Ludwig Grimm. Heidelberg 1809. Zweite Aufl. Heidelb. 1817. Dritte Aufl. Frankf. a. M. 1839. Aus mündlichen Erzählungen nur drei :  
a. Schneewittchen. Bei uns Nr. 53. Dramatisch und ausführlich behandelt mit eigenen*

*Abänderungen* 37 .

Les contes pour enfants d'Albert Ludwig Grimm. Heidelberg 1809. Deuxième édition Heidelberg 1817. Troisième édition Francfort-sur-le-Main 1839. De narrations orales, seulement trois :

a. Schneewitchen. Chez nous n°53. Traité en détails et de manière dramatique avec quelques modifications.

Si cette assertion paraît relativement neutre, elle induit néanmoins un jugement de valeur de la part des Grimm qui estiment que seuls trois récits, parmi les seize publiés dans la troisième édition de *Kindermährchen*, auraient été transmis sous forme orale et sont par conséquent dignes d'intérêt pour la forme générique qu'ils créent. En évaluant la valeur du texte d'Albert Ludwig Grimm à l'aune de leur propre texte, ils renversent l'ordre chronologique et détournent ainsi l'attention du texte de leur prédécesseur vers le leur, une stratégie qui portera ses fruits puisque c'est exactement sur ce système que se fondent les arguments des folkloristes 38 .

- 17 Au sujet de son texte, Albert Ludwig Grimm déclare que « le conte de Schneewittchen a été retravaillé selon [s]a propre transformation à partir d'un conte populaire de ce nom contenant de fortes divergences » (« *Das Märchen vom Schneewittchen ist nach einem unter mancherley starken Abweichungen bekannten Volksmärchen dieses Namens, aber nach eigener Umformung bearbeitet* 39 »). Cette pièce en deux actes composée de 1057 vers dépeint un drame familial dans lequel la petite Schneewittchen, fille de roi, est persécutée par sa belle-mère, la reine. Elle est sauvée de ses griffes par les nains qui la recueillent dans le royaume de la Montagne de Verre où elle grandit paisiblement, jusqu'à ce que la reine la retrouve et l'empoisonne avec des figues. Le roi des nains parvient cependant à ressusciter la jeune fille, la ramène auprès de son père et punit sa persécutrice et ses alliés. Pour la seconde édition du recueil en 1817, un nouvel acte est introduit entre les deux actes existants, lequel, aux dires de l'auteur, « remédie à tous les défauts de ce conte » (« *allen jenen*

*Mängeln abhilft* ») dont « une particularité [avait été] totalement omise » (« *eine Eigenthümlichkeit [...] ganz übergangen* <sup>40</sup> »). En réalité, ce troisième acte — qui devient le second de la pièce — reconfigure très habilement des éléments d'intrigue puisés dans le texte de Jacob et Wilhelm Grimm, *Sneewittchen* (*Schneeweißchen*), paru entre les deux publications de *Kindermährchen*, pour les mettre au service de la pièce.

## La (r)écriture d'un modèle de beauté

- 18 Les deux premières scènes de ce second acte relatent l'arrivée de Schneewittchen sur la Montagne de Verre dans un carrosse d'or tiré par des cygnes blancs comme neige, l'accueil qui lui est fait par les sept nains, puis les réflexions de la protagoniste dans sa solitude sur sa situation. Le roi des nains, Ratalum, lui offre l'hospitalité, « parce qu'[ils] aid[ent] volontiers les bons » (« *weil wir den Guten gerne helfen* <sup>41</sup> »), mais lui demande de se charger des tâches domestiques, requête à laquelle Schneewittchen accède sans opposition pour remercier les nains de l'avoir sauvée. Nous nous trouvons ici dans une logique de reconnaissance qui n'est pas identique à celle du texte de Jacob et Wilhelm Grimm, où l'accord conclu entre Sneewittchen et les nains relève d'une logique contractuelle contraignante. Dans ce passage passablement réécrit au fil des éditions, la permission des nains est conditionnée par la réalisation des tâches domestiques. Dans l'hypothétique réelle, énoncée en discours direct, « si tu veux t'assurer de notre foyer, cuisiner, coudre, faire les lits, laver et tricoter, et aussi tout garder en ordre et propre, tu pourras rester chez nous et tu ne manqueras de rien » (« *wenn du unsern Haushalt versehen, und kochen, nähen, betten, waschen und stricken willst, auch alles ordentlich und reinlich halten, sollst du bei*

*uns bleiben und soll dir an nichts fehlen* <sup>42</sup> »), les nains établissent un véritable contrat avec la jeune fille, dont la clause principale, exprimée dans la protase introduite par le *si* (*wenn*), est la tenue de leur foyer, en échange de quoi ils la pourvoient d'un gîte et de tout ce dont elle pourrait avoir besoin — ce qui est dit dans l'apodose. Les Grimm promeuvent un certain idéal de vie de famille et d'organisation du foyer, dont l'harmonie repose sur des valeurs bourgeoises. Chez Albert Ludwig Grimm par contraste, la scène fait l'apologie de valeurs chrétiennes en figurant des « bons nains » (« *die guten Zwerge* ») qui volent au secours des persécutés toujours vertueux, même dans l'épreuve :

Zuweilen würden gute Menschen  
 Mit schweren Leiden  
 heimgesucht,  
 Und so geprüft, ob sie auch dann  
 Noch gut und fromm ergeben  
 blieben,  
 Ob ihre Tugend auch recht fest,  
 In ihres Herzens Tiefe wohne.  
 Und jenen geh' es ewig wohl,  
 Die sich bewährt in solcher  
 Prüfung,  
 Und sie mit gottergebnem  
 Herzen,  
 Und mit standhaftem Muth  
 ertragen <sup>43</sup> .

De temps à autre les bons seraient  
 Eprouvés de lourdes souffrances,  
 Et ainsi éprouvés, s'ils demeurent  
 Ensuite encore aussi bons, pieux et  
 dévoués,  
 Si leur vertu habite  
 Encore fermement leur cœur.  
 Et cela irait bien pour l'éternité  
 pour ceux  
 Qui, résistants à une telle épreuve,  
 La supportent avec un courage  
 stoïque  
 Et soumis à la volonté divine.

- 19 Ces paroles sont prononcées par Schneewittchen, modèle de pureté et d'innocence, figure qui cristallise la conception chrétienne selon laquelle le corps serait le reflet de l'âme, et la beauté de l'enveloppe charnelle, le miroir de la bonté et de la piété d'une personne. À plusieurs reprises, par exemple, le père de Schneewittchen ne peut concevoir que sa si belle fille soit responsable des actes répréhensibles dont la reine l'accuse dans le premier acte, lorsqu'il

dit par exemple : « *O, kann denn solch' ein boshaft Herz / In dieser schönen Hülle wohnen* <sup>44</sup> ? » (« Ô, se peut-il qu'un si méchant cœur / loge dans cette belle enveloppe ? »). Schneewittchen utilise également cet argument pour se défendre contre les diffamations de sa belle-mère et de sa demi-sœur Adelheid, dans un texte traversé par une isotopie de la beauté, de la blancheur et de l'innocence : « *O glaub es Vater ! sieh ich bin / Im Innern auch so rein, und mein / Gewissen ist so weiß, als meine / Schneeweiße Haut* <sup>45</sup> . » (« Ô, croyez-le, père ! Voyez, je suis / à l'intérieur aussi pure, et ma / conscience est aussi blanche que ma / peau blanche comme neige. »). De même, le chasseur Peter, au moment de précipiter Schneewittchen dans la Fontaine aux Serpents sur ordre de la reine, est attendri par ce « sang si jeune, si innocent » (« *so ein junges Blut, so unschuldig* <sup>46</sup> »).

- 20 C'est son innocence à la limite de la candeur qui amène Schneewittchen dans le troisième acte à ouvrir la porte à la reine déguisée, ainsi qu'à goûter aux figues empoisonnées qui lui sont offertes, qu'elle reconnaît pourtant comme étant les fruits du jardin de son père. Nous pourrions également arguer que c'est la nostalgie qu'elle ressent d'avoir perdu son père qui la fait tomber dans le piège de la reine, une nostalgie du foyer et un amour filial qui sont des thématiques centrales de la pièce <sup>47</sup>. Quelle que soit l'interprétation, la responsabilité de Schneewittchen n'est pas engagée dans son empoisonnement — le roi des nains l'avait par ailleurs assurée de l'impossibilité que la reine la retrouve — au contraire de l'héroïne de *Sneewittchen*. Malgré les multiples mises en garde des nains, elle cède à trois reprises à sa convoitise, oubliant les recommandations de prudence et désobéissant délibérément aux instructions jusqu'à croquer dans la pomme empoisonnée. C'est que Sneewittchen n'est pas l'innocence qu'incarne sa consœur intertextuelle à la scène, mais un « modèle de beauté » (« *Ausbund*

von Schönheit<sup>48</sup> »), beauté symbolisée par trois couleurs qui rythment et structurent le récit des Grimm, « aussi blanche que neige, aussi rouge que sang et aux cheveux aussi noirs que du bois d'ébène » (« *so weiß als Schnee, so roth als Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz*<sup>49</sup> »), une beauté responsable de toutes les péripéties de la protagoniste, de sa mort à sa résurrection, de son malheur comme de son bonheur.

## Explicitation *versus* représentation d'un monde manichéen

- 21 Le récit de Jacob et Wilhelm Grimm amène le lecteur à comprendre *naturellement* — les alarmes répétées des nains forçant toutefois la déduction naturelle — que la pseudo-mort de Sneewittchen résulte de sa désobéissance et à en tirer la leçon idoine, sans qu'elle ne soit cependant formulée textuellement. La pièce d'Albert Ludwig Grimm recourt en revanche à un autre mode didactique où l'action et la nature franchement caractérisée des personnages, comme l'innocence de Schneewittchen, servent à illustrer des principes moraux chrétiens, tels que le devoir de reconnaissance ou la mise à l'épreuve de la vertu, lesquels sont *formellement* articulés. Plus que des conceptions morales différentes — les deux textes reflètent tous deux le piétisme ambiant du début du XIX<sup>e</sup> siècle —, il s'agit surtout d'élaborer deux poétiques morales distinctes. Ainsi, les intrigues de *Schneewittchen* et de *Sneewittchen* reposent sur un monde manichéen, mais dont la construction n'est pas la même.
- 22 Le manichéisme de la pièce d'Albert Ludwig Grimm est figuré, d'une part, par l'opposition entre les personnages fondamentalement bons et les personnages fondamentalement mauvais, et, d'autre part, dans l'articulation explicite de cette dichotomie dans le discours, en

particulier dans celui du roi des nains, Ratalum, à l'image de cette réplique :

Wir haben eine starke Feindin,  
Die bös ist, und nur Böses thut,  
Und eben darum auch uns haßt,  
Weil wir den Guten gerne helfen  
50 .

Nous avons une ennemie puissante,  
Qui est méchante et ne fait que du  
mal,  
Et c'est pourquoi elle nous hait  
justement,  
Parce que nous aidons volontiers les  
bons.

- 23 L'univers de *Schneewittchen* est ancré dans un merveilleux personnalisé, renforcé par l'introduction du second acte, dans lequel s'affrontent les forces du bien au service de Dieu, avec à leur tête les nains, qui veillent sur les êtres vertueux et bons (*Schneewittchen*, le roi son père, le beau prince), et les forces du mal, représentées par la femme des cavernes, laquelle aide les êtres malveillants (la reine, secondée par sa fille Adelheid et les deux chasseurs) à accomplir leurs méfaits. Une telle configuration, qui ne laisse aucune place à l'équivoque, ainsi que la prise en charge, dans le discours des personnages, des leçons morales, lesquelles sont le plus souvent des exemplifications de préceptes bibliques, participent de ce souci de transparence.
- 24 Alors que la morale de la pièce d'Albert Ludwig Grimm ne peut se passer d'explications, tout comme le jardin merveilleux doit être défriché avant de pouvoir accueillir les enfants, celle de *Sneewittchen* se déduit du récit sans formulation explicite, pareille aux épis de blés ramassés par des « pauvres mains pieuses » (« *arme, fromme Hände* ») pour « fournir l'unique semence de l'avenir » (« *der einzige Samen für die Zukunft* 51 ») auxquels sont assimilés les *KHM* dans la préface de 1812. L'opposition entre bien et mal, bien qu'elle soit tout aussi radicale que chez Albert Ludwig Grimm, ne résulte pas d'une

vision chrétienne, mais de l'ordre naturel du monde. La représentation se suffit à elle-même, mais laisse le champ libre à l'ambiguïté et à l'équivocité dont Jacob et Wilhelm Grimm sont conscients et qu'ils justifient comme étant intrinsèques de la nature. Ils s'emploient toutefois, au fil des éditions et des réécritures des textes, à réduire cette ambiguïté. L'exemple le plus spectaculaire dans *Sneewittchen* est la substitution de la mère par la belle-mère. En 1812, c'est en effet la mère biologique, jalouse à l'excès de la beauté de sa fille au point que « son cœur s'en retourn[e] » (« *kehrte sich ihr das Herz herum* <sup>52</sup> »), qui ordonne à un chasseur d'assassiner son enfant et de lui ramener en guise de preuve ses poumons et son foie pour les dévorer. Dans le texte de l'édition de 1819, au sujet de laquelle les Grimm déclarent avoir « effacé avec soin chaque expression qui ne convient pas à l'âge enfantin » (« *jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck [...] sorgfältig gelöscht* <sup>53</sup> »), la mère meurt en couches et le roi prend une nouvelle épouse, dont la haine à l'égard de sa belle-fille paraît moins choquante et plus compréhensible au sein d'un recueil qui prône des valeurs familiales. En transformant l'infanticide initial en meurtre, les Grimm amenuisent la violence de leur texte afin de le doter d'une portée morale, certes pas totalement univoque, mais néanmoins lisible.

## Miroir, miroir au mur, quel conte est le plus moral ?

- 25 La séquence dans laquelle la reine interroge son miroir magique pour savoir si sa beauté surpasse celle de toutes les autres est un épisode récurrent crucial de *Sneewittchen*. La structure versifiée « Miroir, miroir au mur, / qui est la plus belle dans tout le royaume ? » (« *Spieglein, Spieglein an der Wand, / wer ist die schönste im*

*ganzen Land* 54 ? »), répétée à sept reprises dans l'écriture de 1857, structure l'intrigue et génère une tension dramatique autour de la haine grandissante de la reine qui la mènera finalement à sa perte. Albert Ludwig Grimm reconfigure ces vers, « Toi miroir, miroir au mur, / Annonce, pour peu que tu le saches, / Qui est la plus belle dans tout le royaume ? » (« *Du Spieglein, Spieglein an der Wand, / Sag an, sofern es dir bekannt, / Wer ist die Schönst' im ganzen Land* 55 ? »), et les place au cœur du second acte, au centre de sa pièce de théâtre, ce qui précipite l'action jusqu'à l'ultime scène, où les méchants sont châtiés, comme chez Jacob et Wilhelm Grimm.

- 26 Il est d'usage que le sens moral d'un *Märchen* se révèle dans les excipit de chaque texte. J'interrogerai pour conclure les épisodes de clôture de *Sneewittchen* et de *Schneewittchen* pour déterminer lequel des deux récits est le plus moral.

*Eben so furchtbar auch die Strafe : Schlangen und giftige Würmer verzehren ihre Opfer, oder in glühender Eisenschuhen muss es sich zu todt tanzen. Das alles redet unmittelbar zum Herzen und bedarf keiner Erklärung [...]* 56 .

La punition [est] tout aussi terrible : serpents et vers venimeux dévorent leurs victimes, ou on doit danser à mort dans des chaussures de fer chauffées à blanc. Tout cela s'adresse immédiatement au cœur et n'a besoin d'aucune explication [...].

- 27 Cette remarque de Wilhelm Grimm fait allusion à la fin de *Sneewittchen*, où la méchante reine est invitée aux noces de sa belle-fille fraîchement ressuscitée pour la voir triompher au bras du fils du roi, alors qu'elle-même reçoit son châtement légitime, à savoir danser chaussée de souliers chauffés à blanc jusqu'à ce que mort s'ensuive. Le récit se termine sur cet épisode dont le lecteur conclut que les bons sont toujours récompensés, peu importe les écarts commis en cours de route, comme la désobéissance de *Sneewittchen*, et les méchants toujours sévèrement punis, une morale qu'il n'est nul besoin de commenter puisqu'elle « s'adresse immédiatement au cœur » (« *redet unmittelbar zum Herzen* »).

28 Le rideau de *Schneewittchen* tombe également sur la description, dans la dernière didascalie, des sanctions incombant aux méchants : la reine est enfermée dans un cercueil de verre (Albert Ludwig Grimm réutilise, à d'autres fins, le cercueil de *Sneewittchen* ), sa fille Adelheid est transformée en miroir, et les deux chasseurs en loups. Tandis que dans le texte des Grimm la punition attend littéralement la reine, de sorte que personne n'est désigné comme bourreau, celle réservée aux méchants ici est, d'une part, mûrement réfléchie, d'autre part, administrée personnellement. Conformément à la loi du talion, chaque peine appliquée est à la hauteur du pêché commis par son auteur. Et c'est Ratalum, le roi des nains, sous les traits d'un prédicateur, qui prononce les condamnations au nom de la justice divine, malgré la clémence quémandée par la victime, Schneewittchen. C'est également lui qui prend en charge la morale finale de la pièce dans l'ultime réplique :

Die Geister folgen nur dem  
Rechte.  
Dieß merket euch. Wenn  
Menschen auch  
Das Böse, das ihr thut, nicht  
sehn,  
So sieht es doch der Herr des  
Himmels.  
Sehn's Menschen auch mit  
Nachsicht an,  
Und wollen auch zum Bösen  
schweigen,  
So läßt doch Gott die Strafe  
dann  
Von seinem Himmel  
niedersteigen 57 .

Les esprits obéissent seulement à la  
justice.  
Retenez-le. Même si les hommes  
Ne voient pas le mal que vous vous  
faites,  
Le Seigneur du ciel le voit, quant à lui.  
Les hommes regardent aussi avec soif  
de vengeance,  
Et veulent garder le silence face au  
mal,  
Ainsi Dieu pour sa part fait alors  
Tomber la punition depuis les Cieux.

29 La comparaison de *Schneewittchen* et *Sneewittchen*, écrits et réécrits dans un dialogue constant et réciproque, presque simultanément,

dans un idiome commun et au sein d'une culture partagée, démontre le polymorphisme des rapports possibles qu'entretiennent conte et morale(s). Cette divergence est imputable à différents facteurs, qui vont d'un souci de singularisation dans un contexte de concurrence littéraire à la construction de formes génériques distinctes, en passant par un jeu de réponses intertextuelles et intergénériques révélant les infinies potentialités de variation de ces histoires. Reliée au contexte pédagogique, social et religieux, elle met surtout en lumière les débats sur la littérature de jeunesse alors en pleine émergence en Allemagne, et sur le bon usage des *Märchen* pour les enfants, à la suite du *Magasin des enfans* publié en 1756 par Madame Leprince de Beaumont. Jacob et Wilhelm Grimm entrent plus tardivement que leur concurrent dans le débat autour de la définition des « contes pour enfants », mais on doit au cadet des deux frères cette formule que ne renierait pas Albert Ludwig Grimm : « Les contes pour enfants sont racontés pour que s'éveillent et grandissent les premières pensées et forces du cœur à travers leur pure et douce lumière [...] » (« *Kindermärchen werden erzählt, damit in ihrem reinen und milden Lichte die ersten Gedanken und Kräfte des Herzens aufwachen und wachsen* <sup>58</sup> [...] »).

---

## NOTES

1.J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* [1815], vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel (...) von Heinz Rölleke, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, vol. 2, 1986, p. XI. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont miennes.

2. Sur la traduction de l'expression « *aus mündlicher Ueberlieferung* » par « de vive-voix », voir U. Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries*, n<sup>o</sup> 9, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », 2012, note 26, p. 18.
3. Par la suite, le titre complet sera abrégé *KHM* dans le texte.
4. D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 190-202.
5. À ce sujet, je renvoie à la très riche étude de M. Grätz, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1988.
6. U. Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries*, n<sup>o</sup> 8, « Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents », 2011, p. 45-69.
7. U. Heidmann, « Intertextualité et dialogicité des contes », dans U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 45.
8. U. Heidmann, art. cité, 2012, p. 10-11.
9. *Ibid.*, p. 12-14.
10. U. Heidmann, « Intertextualité et dialogicité des contes », dans : U. Heidmann et J.-M. Adam, *ouvr. cité*, p. 37.
11. U. Heidmann, art. cité, 2012, p. 23-25.
12. Voir à ce sujet L. Núñez, « Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen*, *gesammelt durch die Brüder Grimm* », *Féeries*, n<sup>o</sup> 9, 2012, p. 197-247
13. S. Pabst, « Zerstreute Autorschaft. Anonymität als Autorisierungsfunktion Grimmscher Märchen », *Fabula*, n<sup>o</sup> 55 (1-2), 2014, p. 140.
14. J'emprunte à Genette le terme de *seuils* qu'il utilise pour désigner le paratexte d'une œuvre, « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs [...], une zone non seulement de transition, mais de *transaction* », dans G. Genette, *Seuils* [1987], Paris, Seuils, coll. « Points », 2002, p. 7-8.
15. « *ungeliebte Konkurrenz* » selon les termes de T. Ruf, *Die Schöne aus dem Glassarg: Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 37.
16. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. XIX-XX.
17. A. L. Grimm, *Musäus' Volksmärchen der Deutschen. Für die Jugend ausgewählt und erzählt von Albert Ludwig Grimm*, Leipzig, Gebhardt, 1868, p. IV.
18. *Ibid.*
19. A. L. Grimm, *Lina's Märchenbuch. Eine Weyhnachtsgabe von Albert Ludwig Grimm. Mit Kupfern*, vol. 1, Frankfurt am Main, bei den Gebrüder Wilmans, 1816, n. p.
20. Wilhelm Grimm impute notamment le faible nombre de ventes de la seconde édition des *KHM* à la publication d'une traduction des *Mille et Une Nuits* à destination des enfants par son

concurrent. Voir à ce sujet la thèse d'E. Reimer, *Albert Ludwig Grimm (1786-1872). Leben und Werk*, Bergische Universität Wuppertal, 1985, p. 276-279.

21. Je retiendrai ici la définition minimale de Nathalie Prince qui considère la littérature de jeunesse comme une littérature « dédiée » : « Elle est une littérature destinée à un public identifié comme jeune », dans *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, coll. « U – Lettres », 2010, p. 11.

22. M. Grätz, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 171-187.

23. A. L. Grimm, *Kindermärchen* [1809], mit einem Nachwort und Kommentaren von Ernst Schade, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1992, p. III-IV.

24. Les cinq premiers volumes (1820-1823) sont consacrés à la traduction et la réécriture des *Mille et Une Nuits* à l'attention des enfants, *Mährchen der Tausend und Einen Nacht für Kinder*.

25. A. L. Grimm, « Der Wundergarten. (Statt der Vorrede.) », dans *Mährchen-Bibliothek für Kinder. Aus den Mährchen aller Zeiten und Völker ausgewählt und erzählt von Albert Ludwig Grimm. Erster Band. Mit einem Kupfer*, Frankfurt am Main, bei den Gebrüder Wilmans, 1820, p. V-XVI.

26. N. Prince, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 15-16.

27. A. L. Grimm, *Kindermärchen* [1809], éd. citée, p. IV .

28. A. L. Grimm composa même la musique pour les chansons et annexa les partitions au texte de la seconde édition.

29. A. L. Grimm, *Lina's Märchenbuch*, éd. citée, n. p.

30. H. Rölleke, « Zur Charakterisierung der Zweiaufgabe », dans J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* [1819], nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, herausgegeben von Heinz Rölleke, vol.2, Köln, Diederichs, 1982, p. 573.

31. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1815], vol. 2, 1986, p. XI.

32. Voir la scénographie familiale de 1812, analysée par Ute Heidmann dans « Le dialogisme intertextuel des Grimm », art. cité, p. 16.

33. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. VIII .

34. *Ibid.*, p. XII-XIII .

35. Voir à ce sujet W. Schoof, « 150 Jahre 'Kinder- und Hausmärchen'. Die Grimmschen Märchen im Urteil der Zeitgenossen », *Wirkendes Wort*, n<sup>o</sup> 12, 1962, p. 331-335.

36. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1815], vol. 2, 1986, p. VIII. Pour l'analyse détaillée des modifications des *KHM*, du rôle de la petite édition, ainsi que l'intégration par les Grimm des idées pédagogiques de leur temps, je me permets de renvoyer à la thèse d'Anna Gorgulla, « ... und darum auch, dass ein eigentliches Erziehungsbuch daraus werde ». *Die Kinder- und Hausmärchen im pädagogischen und politischen Diskurs ihrer Zeit*, Würzburg, Huttenscher Verlag, 2011.

37. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1856], Ausgabe letzter Hand, herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam, vol. 3, 2001, p. 331 [p. 343].

38. L'étude de Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of *Snow White* » (*Fabula*, n° 49 [3-4], 2008, p. 325-342), malgré son titre prometteur, donne un exemple frappant du manque d'efficacité d'une lecture par motifs pour saisir la composition d'un texte aussi complexe que *Sneewittchen*. Elle qualifie anachroniquement les intertextes du récit grimmien de *retelling* (p. 327) et affirme de manière erronée que la pièce d'Albert Ludwig Grimm « ne semble avoir eu aucune influence » (« *does not seem to have had any influence* ») sur le texte des Grimm (p. 333).

39. A. L. Grimm, *Kindermärchen* [1809], éd. citée, p. VII. Les recherches que j'ai menées — certes limitées — sur le corpus allemand des contes ne m'ont pas permis de découvrir un texte intitulé *Schneewittchen* antérieur à celui d'Albert Ludwig Grimm. Je me rallie donc à l'opinion d'Erich Reimer qui considère que Grimm est le premier à avoir intitulé son texte ainsi dans l'histoire littéraire, et que cette allusion à un « conte populaire » relèverait d'une posture auctoriale proche de celle adoptée par Brentano et von Arnim dans *Des Knaben Wunderhorn*, posture qui nie l'invention d'un récit, mais revendique la mise en forme poétique particulière de ce récit récolté. Voir E. Reimer, *Albert Ludwig Grimm (1786-1872)*, Verlag, Wuppertal, 1985, p. 108 et A. von Arnim & C. Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 3 vol., 1806-1808.

40. A. L. Grimm, *Kindermährchen von Albert Ludwig Grimm, Dritte vermehrte Auflage. Mit Bildern von Fr. v. Pocci*, Frankfurt am Main, Bei Heinr. Ludwig Brönner, 1839, p. X-XI.

41. *Ibid.*, p. 51.

42. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. 242.

43. A. L. Grimm, *Kindermährchen*, éd. citée, p. 55.

44. *Ibid.*, p. 4.

45. *Ibid.*, p. 11.

46. *Ibid.*, p. 30.

47. La plupart des séquences monologiques attribuées à *Schneewittchen* sont dédiées à l'expression de l'amour qu'elle porte à son père, de la tristesse qu'elle ressent d'avoir été forcée de grandir loin de lui et du « mal du pays » (« *Heimweh* ») qui ne la quitte pas, malgré l'existence paisible qu'elle mène auprès des nains, dans leur château de la Montagne de Verre.

48. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1857], vol. 1, 2001, p. 274.

49. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1857], vol. 1, 2001, p. 277. Les Grimm « empruntent » cette symbolique à un texte du chevalier de Mailly, *Incarnat Blanc & Noir*, qui figure dans le 31<sup>e</sup> tome du *Cabinet des fées*, éd. Ch.-J. de Mayer, Amsterdam-Paris, 1785-1789.

50. A. L. Grimm, *Kindermährchen*, éd. citée, p. 51.

51. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812], vol. 1, 1986, p. V.

52. *Ibid.*, p. 239.

53. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1819], vol. 1, 2001, p. 17.

54. J. & W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1857], vol. 1, 2001, p. 269.

55. A. L. Grimm, *Kindermährchen* , éd. citée, p. 59.

56. W. Grimm, « Einleitung. Über das Wesen der Märchen » [1819], dans *Kleinere Schriften* , vol. 1, Berlin, F. Dümmer, 1881-1887, p. 335.

57. A. L. Grimm, *Kindermährchen* , éd. citée, p. 103-104.

58. W. Grimm, « Einleitung. Über das Wesen der Märchen » [1819], dans *Kleinere Schriften* , éd. citée, p. 333.

---

## RÉSUMÉS

Lorsque les Grimm publient, en 1812, le premier volume de leurs *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, la scène littéraire allemande est saturée de recueils de contes. Soucieux de s'imposer sur cette scène, ils créent une nouvelle forme générique dotée de valeurs morales significativement différentes. Au fil des éditions successives de leur œuvre, ils insistent sur leur volonté de livrer un « véritable livre d'éducation » (« *ein eigentliches Erziehungsbuch* »), que l'on discerne aisément dans le processus de réécriture de leurs textes sur une cinquantaine d'années. Ce faisant, les deux frères répondent à Albert Ludwig Grimm, auteur d'un recueil intitulé *Kindermährchen*, publié pour la première fois en 1809 et réédité plusieurs fois par la suite. Tombé dans l'oubli en raison des stratégies mises en place dans les notes des Grimm, c'est pourtant en s'inspirant d'Albert Ludwig Grimm, notamment pour la (re)configuration de *S(ch)neewittchen*, que les Grimm forgent leurs *Kinder- und Hausmärchen* et en définissent la portée morale.

When the first volume of the Grimms' *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* was published in 1812, German literary circles were saturated with fairy tales collections. The Grimms, eager to assert themselves, create a new genre with morals which are significantly different from other fairy tales. From one edition to the next, they insist on making "an actual educational primer" (" *ein eigentliches Erziehungsbuch* "), as reflected in their numerous rewritings of their texts during almost fifty years. By doing so, the two brothers respond to Albert Ludwig Grimm, author of a collection, *Kindermährchen* , which was published for the first time in 1809 and was republished several times. Despite his oblivion due to the strategies developed by the Grimms in their notes, Albert Ludwig Grimm's work is yet incommensurably important for the *Kinder- und Hausmärchen* , especially in the case analysed here: that of the reconfiguration of *S(ch)neewittchen* and its moral significance.

# AUTEUR

JOËLLE LÉGERET

Université de Lausanne / Centre de recherche en langues et littératures européennes  
comparées (CLE)

# Une réécriture russe des contes de Charles Perrault

*A Russian Rewriting of the Fairy Tales of Charles Perrault*

Véronika Altachina

---

- 1 Les contes de Charles Perrault, traduits pour la première fois en 1768, connurent une grande vogue en Russie après la traduction de 1867 ornée des gravures de Gustave Doré et accompagnée du nom d'Ivan Tourgueniev <sup>1</sup> qui, en fait, n'a traduit que deux contes, « La Barbe bleue » et « Les Fées » <sup>2</sup>. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit paraître de nombreuses nouvelles traductions et adaptations parmi lesquelles une qui tient une place particulière, celle d'Ekatérina Ursinovitch faite en 1897 <sup>3</sup> et rééditée quatre fois jusqu'en 1915.
- 2 Ekatérina Vakhtérova (1867-1935), épouse Ursinovitch, était institutrice, écrivain pour les enfants, rédactrice de recueils de poésies et de récits pour les petits publiés régulièrement dans les années 1890-1900. Son frère aîné <sup>4</sup> était un pédagogue et savant connu, didacticien de l'école primaire, auteur de plusieurs livres et manuels, fondateur de la pédagogie évolutive liée au concept de l'enseignement comme un des facteurs primordiaux du progrès social. Comme son frère, auteur, entre autres, de l'*Abécédaire russe* (1898) et du *Livre de lecture pour les enfants* (1902), Ekatérina Ursinovich était persuadée que la lecture joue un rôle très important

dans l'enseignement et l'éducation. Deux fois dans sa vie, elle s'appliqua à la traduction de contes français : ceux de Perrault en 1897 et de la comtesse de Ségur (1799-1874) en 1913 dont elle traduisit le conte « Ourson » tiré des *Nouveaux Contes de fées* (1856). Elle était convaincue de la nécessité d'apprendre la lecture et l'écriture aux enfants et au peuple, et elle a déployé de grands efforts pour intégrer ces apprentissages dans son travail d'institutrice. En 1920 elle fut arrêtée et condamnée pour des raisons politiques. Elle ne fut réhabilitée qu'en 2004.

- 3 Pour Ursinovitch, très proche de l'organisation *Narodnaïa Volia* <sup>5</sup> à laquelle appartenait son mari <sup>6</sup> et dont le but était de libérer la population, la cause du peuple était très importante. La traductrice elle-même consacra sa vie à apprendre à lire et à écrire à des enfants et à des adultes illettrés, notamment en travaillant dans une école du dimanche à Vilna, dans une province du nord-ouest de la Russie.
- 4 Faute de renseignements exacts sur sa vie, il est difficile de dire quand, et pour quelles raisons, elle décida de faire une nouvelle traduction de Perrault. Non seulement la traduction dite de Tourgueniev avait été rééditée plusieurs fois, mais en 1896 deux autres traducteurs avaient encore proposé leurs propres variantes des contes. On peut toutefois supposer que sa traduction entrait dans le cadre de ses tâches éducatives et de son travail d'institutrice.
- 5 Ursinovitch choisit l'édition de Hetzel de 1862 avec les gravures de Doré, édition déjà utilisée par Tourgueniev et, donc, connue du public. Mais au lieu de faire une édition de luxe avec reliure en cuir estampé d'or, tranche dorée, format in-folio avec des gravures en pleine page, tout en conservant les gravures, elle proposa un livre beaucoup plus modeste et moins cher destiné à l'apprentissage de la lecture aux enfants ou aux adultes avec des caractères appropriés, grands et bien lisibles. Elle respecte l'ordre des contes et garde les

titres proposés dans l'édition de Tourgueniev à l'exception de « La belle endormie » (« La Belle au bois dormant <sup>7</sup> ») qui devient « Le royaume du sommeil <sup>8</sup> ». Je reviendrai sur ce titre plus loin.

- 6 Ses objectifs pédagogiques se manifestent dans de nombreuses modifications des contes de Perrault. D'une part, pour qu'ils soient bien compris par des petits lecteurs, elle les place dans la tradition des contes populaires et littéraires russes. D'autre part, prenant bien soin de l'utilité de la lecture et de la lucidité des leçons morales, elle réorganise le texte de sorte que son didactisme soit non seulement bien net, mais à la portée des enfants. Ces deux axes de transformation déterminent la structure de l'article : je commencerai par la russification des contes pour terminer par leur didactisme.

## La russification des contes

- 7 Bien que les premiers recueils de contes russes soient apparus à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>9</sup>, les contes folkloriques ne deviennent à la mode que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à la publication des *Contes populaires russes (Narodnye russkie skazki)*, entre 1855 et 1863, par Alexandre Afanassiev (1826-1871), folkloriste, collecteur de contes du folklore et éditeur. Le succès du recueil fut immense et immédiat en Russie et ne s'est jamais démenti. Il en existe plusieurs éditions complètes et annotées, et d'autres pour les enfants. Les contes furent illustrés par Viktor Vasnetsov <sup>10</sup> et Ivan Bilibine <sup>11</sup> qui ont rendu les sujets folkloriques encore plus attrayants et célèbres. Les contes d'Afanassiev proviennent d'archives, de collections déjà constituées, comme celle de Vladimir Dahl (1801-1872), lexicographe et écrivain russe, auteur du fameux *Dictionnaire raisonné du russe vivant*, paru en quatre tomes entre 1863 et 1866 (réédité cent fois de 2005 à 2015) qui, en 1832, publia les *Contes et*

*légendes russes* (interdits par la censure) et, entre 1833 et 1839, *Histoires véritables et imaginaires*. Ses œuvres complètes furent éditées deux fois, en 1861 et en 1883-1884, par Mavriki Wolf, celui qui publia également la traduction des contes de Perrault par Tourgueniev. Afanassiev suscite l'intérêt pour le conte comme le feront à leur tour Evguéni Tchoudinski dans ses *Contes, quolibets et fables* (1864), puis Dimitri Sadovnikov dans *Contes et légendes de la région de Samara* (1884). Il ne faut pas non plus oublier la tradition littéraire représentée par Alexandre Pouchkine (1799-1837) dont les contes en vers furent publiés entre 1830 et 1834, les contes poétiques (1832-1845) de Vassili Joukovski (1783-1852) et *Le Petit cheval bossu* (1834) de Pavel Erchov (1815-1859).

- 8 Cette vogue du folklore russe correspondant à l'intérêt pour le peuple de *Narodnaïa volia* s'associe à la redécouverte des contes de Perrault à la suite de l'édition de Tourgueniev qui poussa Ursinovitch à faire fusionner le contenu français avec l'esprit russe pour aboutir à une création originale, sans précédents ni successeurs. La russification des contes de Perrault dans la traduction d'Ursinovitch se fait à quatre niveaux : au niveau du lexique, des proverbes et dictons, des personnages récurrents et, finalement, des expressions et phrases rituelles.

## Le lexique

- 9 L'objectif pédagogique d'Ursinovitch détermine le choix de son lexique et le style de sa traduction : pour que les contes français soient bien compris, elle procède à leur stylisation à la façon des contes populaires russes. Premièrement, elle remplace tous les éléments de la vie française par des équivalents russes. Par exemple, le seigneur ne rembourse pas sa dette de 10 écus, mais le bûcheron trouve une bourse pleine d'argent. De même, au lieu d'« un étui d'or

massif » avec « une cuillère, une fourchette et un couteau d'or fin, garni de diamant et de rubis », inconcevables pour un petit lecteur du peuple <sup>12</sup>, on retrouve une simple « assiette en or <sup>13</sup> » qui est en réalité tirée du conte des frères Grimm et déjà utilisée par un poète russe très connu, Vassili Joukovski, dans sa variante de « La Belle au bois dormant » (1832). Quant au « royaume de Mataquin, situé à douze mille lieues » il est, bien sûr, omis. Dans « Le Chat botté », le lion et l'éléphant dont l'aspect peut surprendre <sup>14</sup> sont remplacés par des animaux connus des petits Russes, un âne et un cochon <sup>15</sup>.

- 10 Étant donné son caractère encyclopédique, le conte populaire touche ainsi à presque toutes les sphères de la vie sociale. Pour reprendre les mots de Christina Kossogorova, on peut dire que « [le] noyau principal du lexique des termes sans équivalents contient les mots et les groupes de mots désignant des objets spécifiques au mode de vie, à la culture, au degré de développement social et historique d'un peuple. Ces termes, en raison de leur appartenance à une sémantique nationale très marquée quel que soit le niveau de la langue dont ils relèvent <sup>16</sup> », donnent ainsi aux contes une couleur locale très intense qu'Ursinovitch cherche à recréer en remplaçant la réalité française par le lexique de la vie quotidienne russe : « izba », « khatka » pour « maison », « pirojok » pour « galette », les bottes de sept lieues deviennent celles de « sept verstes <sup>17</sup> », le bûcheron amène les enfants dans la forêt pour « ramasser les champignons », les enfants mangent « de la bouillie » et le froid gèle les rivières.
- 11 La traductrice emploie également le langage parlé des contes populaires avec beaucoup de diminutifs, de mots familiers (saloperie, gueule, pauvre idiot, bonnes gens, canaille, gosse, gars, bougre, mémère, taudis, cabane, etc.), d'expressions idiomatiques dont il est difficile de trouver des équivalents en français (rire et

pleurer <sup>18</sup>, aller à l'aventure <sup>19</sup>, croquer à belles dents – rendre la vie impossible à quelqu'un <sup>20</sup>, être à portée de main <sup>21</sup>, par monts et par vaux <sup>22</sup>, n'avoir qu'une idée en tête <sup>23</sup>, il n'est pas né d'hier <sup>24</sup>, réduire en poussière <sup>25</sup>, etc.), de comparaisons ou épithètes figées (« les cheveux de lin », « les yeux de myosotis » dans la description du Petit Chaperon rouge <sup>26</sup>, « les lèvres de miel », « une belle aux cheveux dorés » <sup>27</sup>). On retrouve des épithètes récurrentes : « la sombre forêt <sup>28</sup> », « l'épaisse forêt <sup>29</sup> » – lieu d'initiation, d'épreuve pour le Petit Poucet, ainsi que pour le Prince dans « La Belle au bois dormant ». Cette idée est mise en relief dans le texte russe : si, au début, le Petit Poucet marche le dernier, c'est lui qui se met en tête pour ramener ses frères, et c'est lui qui devient le héros national applaudi par la foule criant : « Vive le Petit Poucet <sup>30</sup> ! » Quant au prince, il décide soit de sauver la belle princesse, soit de périr, et il traverse sans hésiter la forêt épaisse, franchit des ravins profonds et des pentes raides <sup>31</sup>. Le compère loup du « Petit Chaperon rouge » devient le loup gris, personnage traditionnel des contes populaires <sup>32</sup>.

- 12 En suivant le modèle des contes russes, la traductrice a également recours aux répétitions de renforcement : « en chemin – en route <sup>33</sup> », « pleurer – larmoyer <sup>34</sup> », « embrasser – caresser <sup>35</sup> », « réfléchir profondément à une pensée <sup>36</sup> ». Elle a également recours à des rimes et des assonances, « de retour dans leur demeure, ils mangent de la bouillie avec du beurre <sup>37</sup> », « un chaton au front grison <sup>38</sup> ».
- 13 La traductrice s'adresse ainsi aux enfants en facilitant leur compréhension par un vocabulaire familier, et fait appel à la couleur locale pour transposer les contes français dans la culture russe qui est la leur.

## Proverbes et dictons

- 14 Depuis la publication du *Dictionnaire* de Dahl <sup>39</sup>, les proverbes et les dictons sont considérés comme une partie très importante de la langue russe. De plus, ils étaient insérés dans les abécédaires. Ces expressions figées n'ont pas d'équivalents en langue étrangère, mais « ce sont ces unités langagières qui donnent à la langue russe sa vivacité et sa tonalité si particulière. Elles sont aussi une ressource inépuisable pour qui veut connaître la culture, l'histoire et de la psychologie du peuple russe <sup>40</sup> ». Les proverbes résument la morale des contes pour la rendre plus accessible à la mentalité russe. Deux contes se terminent ainsi sur des proverbes russes : « dans les petits pots les bons onguents » pour « Le Petit Poucet », et « il file des jours d'or et de soie » pour « Le Chat botté ». La traductrice cite également des proverbes courants : « dans la vie faut pas s'en faire <sup>41</sup> » ou « avoir une grande ouverture d'esprit <sup>42</sup> », « plus on a d'esprit, plus on croit en manquer <sup>43</sup> ». Les proverbes résument la sagesse du peuple, rendant la morale plus générale tout en renforçant la couleur locale.

## Personnages récurrents

- 15 La russification concerne également les personnages traditionnels des contes de fées, notamment la fée, mot qui existait en russe, mais qui n'entra dans le vocabulaire qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La première mention de « Fée » dans le dictionnaire date de 1837. Elle n'avait donc pas été utilisée dans les contes populaires sur lesquels Ursinovitch s'était appuyée pour sa traduction. Ursinovitch avait cependant trouvé des synonymes différents correspondant au contexte : la mauvaise fée de « La Belle au bois dormant » devient sorcière, tandis que les autres au nombre de sept — le sept est

souvent utilisé dans le folklore russe <sup>44</sup> — sont des enchanteresses ou des magiciennes, comme la marraine de Cendrillon et le personnage éponyme des « Fées ». L'enchanteresse (en russe «чародейка», celle qui fait les charmes) apparut dans la langue russe au XI<sup>e</sup> siècle. Elle était souvent employée dans la poésie lyrique du XIX<sup>e</sup> siècle : on peut citer les noms de grands poètes russes de l'époque comme Derjavine, Batiouchkov, Baratinski, Joukovski, notamment dans son poème « La belle au bois dormant » (1832) où il réunit les contes français et allemands. Mais ce mot devient surtout à la mode après le grand succès de l'opéra de Piotr Tchaïkovski, *L'Enchanteresse*, créé au théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg en 1887. Quant à « la magicienne », elle existait déjà dans le slavon et fut largement nommée dans les contes populaires et littéraires. On peut noter que la première traduction des contes de Perrault fut sous-titrée : *Les contes sur les magiciennes avec les moralités* (1768) <sup>45</sup> .

- 16 « L'ogre » dans les premières traductions russes fut traduit par « sauvage, sylvain ». La traduction exacte de ce mot dans les dictionnaires français-russes de l'époque est « sylvain, anthropophage <sup>46</sup> ». « Ludoed », l'ogre en russe, est le calque de « l'anthropophage ». Si dans « Le Petit Poucet » il mérite bien son nom et veut manger les petits enfants, dans « Le Chat botté » ce n'est pas le cas et la traductrice le nomme « Géant – Gros mangeur » — personnage qui existait déjà dans un conte russe, *Le bateau volant*.
- 17 Annouchka et Alionouchka des « Fées » sont deux prénoms traditionnels des contes russes, de même le maître du « Chat botté » est nommé Ivan-tzarévitch, troisième fils de famille, surnommé Ivan le Nigaud (Ivan l'Idiot), héros de plusieurs contes dont le plus connu est *Ivan tzarévitch et le loup gris*. Si, au début des contes, il n'a pas de chance et est méprisé, c'est lui qui, à la fin, épouse une belle tzarevna (princesse) et devient roi, tout comme dans le conte

français. Dans le conte cité ci-dessus, c'est le loup — le chat chez Perrault — qui l'aide à réussir. Mais le chat, lui aussi, revêt, dans la traduction, des traits du personnage des contes littéraires russes inspirés par le folklore : il est nommé le « chaton au front grison » — personnage du conte du pédagogue connu Konstantin Ouchinski (1824-1871), *Le chat coquin* (1864) — ou « Chaton Ronron » — personnage de *La guerre des souris et des grenouilles* (1832) de Joukovski, ainsi que du recueil *Les contes du Chaton Ronron* (1872) de Nicolas Wagner (1829-1907).

- 18 Ursinovitch traduit le titre du conte « Riquet à la houppe » par « Le toupet », qui a déjà été employé par Tourgueniev : le nom propre Riquet n'est même pas cité. Ce titre vient d'un conte populaire russe, dans lequel il figure une sorte de diable. Dans le *Dictionnaire* de Dahl, « le toupet » (« khokhlik » en russe) est présenté comme « un diable, un démon », la houppe servant de substitut pour les cornes. Le festin qui se prépare sous terre, ainsi que la laideur et l'intelligence justifient en quelque sorte cette allusion. Le *Dictionnaire des synonymes de la langue russe* propose comme synonyme « un être imaginaire <sup>47</sup> ». Le mot fut souvent utilisé dans des textes de l'époque, tantôt comme diminutif pour un Ukrainien à cause de sa coiffure traditionnelle, tantôt comme synonyme pour un gars, un bonhomme <sup>48</sup>.
- 19 Ainsi, en recourant aux personnages bien connus des enfants ainsi que des adultes, la traductrice facilite la compréhension des contes : les nouveaux personnages pourvus de noms et de traits traditionnels sont perçus comme faisant partie des leurs.

## Expressions et phrases rituelles

- 20 La longue tradition des contes populaires — oraux ou écrits — a consacré certaines formules, surtout pour l'incipit. C'est Charles

Perrault qui introduit dans le conte français la fameuse expression « Il était une fois » : il l'emploie pour la première fois dans « Peau d'âne » en 1694, et commence par elle sept de ses contes en prose à l'exception du « Chat botté ». En russe il existe une formule équivalente, mais Ursinovitch ne l'utilise pas : tous ses incipit sont différents, mais tous font référence au folklore.

- 21 Deux contes débutent par la même phrase rituelle : « Dans un lointain royaume, dans un pays lointain ». Les deux contes traitent d'une jeune fille humiliée et malpropre, d'une salisson — les mêmes épithètes caractérisent les deux héroïnes devenues reines : « Cendrillon » et « Peau d'âne ». Une formule semblable est utilisée au début de « La Belle au bois dormant » : « Par-delà la trois fois neuvième terre, dans le trois fois neuvième royaume », c'est-à-dire « dans un pays très lointain, dans un royaume très lointain ». Ces incipit reviennent dans plusieurs contes merveilleux et plongent le lecteur dans une ambiance magique. Pour « Les Fées », la traductrice a recours au début à un conte en vers très connu d'Erchov, *Le Petit cheval bossu* : « Au-delà des monts, des ondes, au-delà des mers profondes ». Les autres incipit servent à focaliser l'attention du lecteur sur le sujet principal : « Une paysanne avait une fille de six ans si mignonne que tous l'admiraient » (« Le Petit Chaperon rouge »), « Dans une pauvre mesure près de la forêt il était une fois un bûcheron avec sa femme » (« Le Petit Poucet »), « Une fois, il y a très longtemps, trois fils du meunier décédé se mirent à partager leur héritage » (« Le Chat botté »), « Il y avait un grand festin dans un palais de marbre » (« Riquet à la houppe »), ou encore « Très loin d'ici un homme bien riche surnommé La Barbe bleue habitait dans un palais superbe » (« La Barbe bleue »). Dans « Peau d'âne » on retrouve la formule finale des contes populaire russes : « La fin du conte est pour vous, et un pot de miel — pour moi. »

22 Dans les contes on retrouve d'autres expressions traditionnelles grâce auxquelles les petits lecteurs se retrouvent dans un monde connu, perçoivent le conte étranger comme le leur, ce qui favorise leur compréhension. Ce sont des formules d'indétermination de temps et de lieu, propres au conte merveilleux : « (Chemina-t-il) longtemps ou non, près ou loin, haut ou bas <sup>49</sup> », « conter, c'est vite fait, agir, c'est bien plus long <sup>50</sup> », ou « la bouche ne peut le dire, la plume ne peut le décrire <sup>51</sup> », clichés utilisés pour parler de quelque chose ou de quelqu'un d'une grande beauté, généralement une princesse.

23 Mais si la traductrice puise en abondance dans le folklore russe, elle s'adresse également à la tradition littéraire, comme je l'ai déjà noté, en citant des écrivains russes. Dans ce contexte, c'est le titre « Le Royaume du sommeil » au lieu de « La Belle endormie », entré désormais dans l'usage, qui attire notre attention. Le titre choisi par Ursinovitch est emprunté au poème de Mirra Lokhvitskaya (1869-1905), « Une fleur d'eau » (1894), où la description poétique et énigmatique du « royaume du sommeil », faite avec grande sensibilité et sensualité, nous rappelle la forêt traversée par le prince :

L'ombre tremblante des arbres...

Demi-lumière, silence...

La journée chaude ne pénètre pas

À travers la forêt épaisse dans le royaume du sommeil <sup>52</sup> .

24 Une belle jeune fille sort des nymphéas toute pâle, confuse. Ses traits, voilés par le mystère et l'attente, ses mouvements exprimant la langueur et la paresse, promettent « le nirvana des plaisirs », non pas grâce aux charmes de la beauté, mais par « l'éternité de l'oubli ». Dans les années 1890, Lokhvitskaya fut l'une des plus célèbres poétesses de l'époque, ses poèmes furent édités dans de nombreuses

revues, et son premier recueil, sorti en 1896, connut un immense succès et reçut, une année plus tard, le prestigieux Prix Pouchkine.

25 L'incipit de ce conte, déjà cité, peut se traduire littéralement par « Par-delà la trois fois neuvième terre, dans le trois fois neuvième royaume » qui désigne, dans les contes russes, un royaume très lointain où le héros va trouver des objets magiques : les pommes qui rendent la jeunesse, des animaux (cochon ou cheval) tout en or, ou l'eau vive qui ranime les morts, ou encore une belle princesse. Selon Propp, c'est un royaume qui est « autre », « extraordinaire », séparé du monde réel par une forêt épaisse, une mer, une rivière de feu, une montagne ou un précipice et il n'y a qu'un seul bâtiment, un magnifique palais. Tout, dans ce royaume, est lié à l'or ou à la lumière. Nous retrouvons tous ces éléments chez Ursinovitch : le royaume du sommeil est ensorcelé, entouré d'une forêt impénétrable, séparé par des ravins profonds, par des pentes raides, le jet d'eau se fige tout en « étincelant », partout abondent « des fontaines d'argent, des miroirs, l'éclat et l'or ». Les magiciennes déposent la princesse endormie, « belle comme le matin de mai », donc forcément lumineuse, dans « la salle du palais en cristal » (qui brille) sur un lit en marbre <sup>53</sup>. La belle princesse a « les cheveux d'un blond doré », et son sourire est « clair » <sup>54</sup>. Tout est immobilisé par le sommeil dans ce « royaume des morts <sup>55</sup> » — encore une expression figée, répétée à trois reprises, pour évoquer le lieu magique des contes russes qui, dans le folklore, est souvent lié à l'épreuve du sommeil.

26 Quand la princesse voit la vieille qui file, c'est la méchante sorcière, précise Ursinovitch, celle-ci chante une chanson dont le texte est tiré du conte en vers de Joukovski « La Belle au bois dormant » (1832) où le poète conjugue le conte de Perrault avec celui des frères Grimm (1812), traduit par lui-même en 1826. D'autres références à ce

conte russe connu apparaissent dans le texte d'Ursinovitch : les assiettes d'or au baptême de la princesse, les enchanteresses au lieu des fées, l'interdiction de cultiver le lin dans le royaume, l'absence d'oiseaux et de nuages dans le ciel pour décrire le royaume endormi où, avec leur fille, se retrouvent le tzar et la tzarine.

27 Si Ursinovitch adapte son lexique et ses références à un jeune public, les nombreuses références qu'elle fait à la poésie russe s'adressent plutôt à un public adulte et lettré. Ainsi, la description de la princesse dans « Peau d'âne » emprunte aux citations de « Olaf et Estrilde » (1886), une ballade du poète russe Sémion Nadson (1862-1887) qui a connu une extraordinaire popularité renforcée par sa mort précoce. Son premier recueil, publié en 1885, eut un énorme succès et fut réédité vingt-neuf fois jusqu'en 1917, mais sa gloire atteignit son apogée après les publications posthumes. La traductrice cite presque littéralement la description de la princesse Estrilde pour décrire Peau d'âne : elle est mince et svelte « comme un sapin vert dans des forêts vierges », blanche comme « la neige étincelant sur les hautes montagnes », belle « comme un matin de mai » <sup>56</sup>. Sa parure est « plus éclatante que les cieux printaniers », « ses cheveux d'un blond doré sont en boucles » sur ses épaules, et « ses yeux sont bleus comme la mer profonde ».

28 Si le petit lecteur peut se rappeler certains vers de Joukovski et d'Erchov ou les personnages connus tels que Ivan-tzarévitch, le Chaton Ronron ou le Gros mangeur, c'est à l'adulte d'apprécier toute la richesse des références littéraires : les contes d'Ursinovitch s'adressent aux petits et aux grands, aux enfants et aux parents comme le pratiquait l'écrivain français.

## Le didactisme

- 29 Passons maintenant aux raisons didactiques qui ont également déterminé les objectifs de la traductrice. Celle-ci modifie le texte de Perrault s'il ne répond pas, à son avis, à ses propres tâches éducatives ou s'il peut choquer l'imagination des enfants. Tout d'abord, elle omet toutes les scènes féroces et les images lugubres : la description très colorée des filles de l'Ogre ou les hurlements des loups dans la forêt dans « Le Petit Poucet », le Petit Chaperon rouge est si agile que le loup ne réussit pas à l'avaler — elle saute du lit et crie si fort qu'un bûcheron arrive et tue le méchant loup, et « La Belle au bois dormant » se termine par le mariage. Parallèlement, elle refuse tout ce qui ne peut pas servir de bon exemple. Le Petit Poucet n'utilise les bottes de sept lieues que pour de bonnes actions. Il ne va pas voler la femme de l'Ogre, ne sert pas de courrier galant, mais va au champ de bataille et devient un héros de la patrie, félicité par le roi. Dans « Les Fées », le prince décide d'épouser la jeune fille non pour les richesses qu'elle peut lui apporter, mais sur les conseils du bon magicien.
- 30 Ursinovitch change également tout ce qui peut paraître injuste, ou choquant pour les petits : la sœur jumelle dans « Riquet à la houppe », oubliée par Perrault presque dès le début du conte, trouve son fiancé bien avant la belle princesse, le Petit Poucet n'est plus « le souffre-douleurs de la famille », ni Pierre, le fils préféré de sa mère. La veuve des « Fées » adore sa fille et déteste sa belle-fille, les parents du Petit Poucet trouvent une bourse pleine d'argent et achètent bien des provisions, mais ils n'ont aucun appétit sans leurs enfants et ne peuvent pas même avaler une bouchée. Enfin, tous les méchants sont punis même si la traductrice tâche d'éviter la mort : seuls le loup et la Barbe bleue — un être presque inhumain — sont tués alors que la méchante sœur des « Fées » est bien bannie avec sa mère du royaume, mais elle ne meurt pas. Quelques-uns des

personnages méchants ont des remords : les sœurs de Cendrillon ont honte de leur conduite envers elle.

- 31 Ursinovitch transforme également tout ce qui ne paraît pas logique : le singulier remplace ainsi le pluriel dans le titre des « Fées » puisqu'il s'agit d'une même fée. Il serait difficile d'expliquer ce pluriel aux enfants, pluriel que ne justifie plus le texte de Perrault, contrairement à d'autres versions, dont celle de Basile, où les fées sont en effet au nombre de trois. Dans le même conte, la mère ne chasse pas sa fille qui lui apporte tant de trésors mais, devant la colère de sa belle-mère, c'est la jeune fille qui prend la fuite. Dans « Le petit Chaperon rouge », la grand-mère n'est pas malade, sa petite-fille lui porte des cadeaux pour sa fête. Si elle était malade, ce serait alors à sa fille d'aller la voir pour la soigner. Dans « Le petit Poucet », la femme de l'ogre, si bonne et charitable, ne peut pas être la mère des petites ogresses, portraits crachés de leur père, qui vont jusqu'à mordre leur bonne belle-mère <sup>57</sup>.
- 32 La traductrice ne conserve pas les moralités poétiques, mais elle les rend en prose tout en n'en gardant que ce qui lui paraît utile aux jeunes lecteurs. L'absence des moralités s'explique par la fidélité à l'édition d'Hetzel, ou même par l'usage dans les traductions russes du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi par l'objectif pédagogique d'Ursinovitch, étant donné que les moralités de Perrault ne sont pas destinées à un jeune public. De ce fait, la traductrice omet tout ce qui n'est pas destiné aux oreilles des petits et crée des doubles sens chez Perrault. Sa morale bien claire est nettement exprimée dans le texte où la traductrice change les accents et renforce le didactisme voilé des contes français. Il n'y a que deux contes qui gardent exactement la moralité de Perrault, « Riquet à la houppe » et « Les Fées » où la traductrice insiste pourtant plus sur la punition des méchants que sur la récompense de la bonté.

- 33 Dans « Le Petit chaperon rouge », le mal est puni et le bien triomphe ; le Petit Poucet fait non seulement le bonheur de sa famille mais il devient un héros de sa patrie ; à la fin de « La Belle au bois dormant », la méchante fée disparaît et dans le royaume il n'y a plus de malheur depuis, mais uniquement paix et amour. Cendrillon devient la protectrice de tous les enfants opprimés et ses sœurs rougissent de leur méchanceté envers elle. « Le Chat botté » et « Peau d'âne » refusent toute leçon moralisatrice et se terminent par un mariage heureux, traditionnel dans les contes russes. L'histoire macabre de « La Barbe bleue » n'est qu'un rêve, un cauchemar qu'on oublie rapidement.
- 34 Ursinovitch prône la bonté, la charité, la miséricorde et n'hésite pas à rajouter sa propre morale dans la traduction. Ainsi, parmi les dons des fées on voit la beauté, l'esprit et des talents artistiques, mais aussi le bon cœur, l'amour et la pitié pour les malheureux <sup>58</sup>. Sa marraine dit à Cendrillon que son « cœur doux et affectueux est beaucoup plus cher que l'or <sup>59</sup> » et, quand ses sœurs lui demandent pardon pour leur comportement, elle leur répond par un proverbe : « Qui évoque le passé s'en repent. » Devenue reine, Cendrillon n'oublie pas qu'auparavant elle n'était qu'une pauvre enfant abandonnée et elle prend soin de toutes les « salissons » (c'est le titre du conte russe en usage depuis 1825, repris dans l'édition de Tourgueniev, la traduction mot à mot qui est d'usage de nos jours n'apparaissant qu'en 1875 et n'étant alors pas encore bien ancrée dans la tradition). Dans « Riquet à la houppe », la Princesse comprend qu'elle aime Riquet avant qu'il ne soit devenu beau. Ursinovitch choisit ainsi la deuxième explication de la métamorphose proposée par Perrault où tous les défauts de Riquet se transforment en qualités sous l'influence de l'amour : « C'est l'amour qui a fait ce miracle <sup>60</sup>. » Quand la Reine voit Peau d'âne

dans toute sa beauté, elle dit, les larmes aux yeux, qu'elle avait toujours pensé que seuls les riches et les nobles étaient des gens bien, mais que, maintenant, elle voit que, sous la peau d'un âne sale, peut se cacher un cœur généreux <sup>61</sup> .

35 Traduire, selon l'expression d'Umberto Eco, c'est dire presque la même chose et c'est ce « presque » qui assure l'adoption d'une œuvre par une autre culture. « Le transfert d'un texte dans une autre langue par le biais de la traduction implique également le transfert dans un autre type de genericité », écrit Ute Heidmann en appelant ce transfert « la (re)configuration générique <sup>62</sup> ». Comme Perrault lui-même avait reconfiguré « les formes génériques du conte déjà existantes <sup>63</sup> », Ursinovitch a, dans sa traduction, elle-même reconfiguré les contes de Perrault en les insérant dans la tradition populaire et littéraire russe, en ayant recours à d'autres intertextes, comme l'avait fait Perrault. Les trois éléments de base des contes français sont sauvegardés dans la traduction : la composante folklorique, les allusions littéraires, les détails de la vie contemporaine.

36 La traduction d'Ursinovitch, une de ces « belles infidèles » où le mérite littéraire l'emporte sur la fidélité à l'original, reste paradoxalement très fidèle à l'esprit des contes de Perrault. « Quand la traduction est en prose et qu'elle a été faite par un habile homme, je soutiens qu'on y voit aussi bien les sentiments et les pensées de l'auteur comme dans ses propres paroles <sup>64</sup> . » Cette idée de Perrault correspond parfaitement bien à la traduction russe d'Ursinovitch.

---

## NOTES

1. Ivan Tourguéniev (1818-1883), un des plus grands et des plus connus écrivains russes, romancier, novelliste et dramaturge. Son roman le plus célèbre est *Pères et Fils* (1862).
2. Перро Шарль. Волшебные сказки. Иллюстрации Г.Доре. Перевод Ивана Тургенева. Москва: изд-во Маврикия Вольфа, 1867, 76 с. – Ch. Perrault, *Contes merveilleux*. Illustrations de G. Doré. Traduction d’I. Tourguéniev, Moscou, éd. Mavrikii Wolf, 1867.
3. Перро. Сказки. Волшебный мир. Пер. Ек. Урсынович. С иллюстрациями Г.Доре. Москва: Типография Высочайше утвержденного товарищества И.Д.Сытина, 1897, 143 с. – Ch. Perrault, *Contes. Le Monde merveilleux*. Avec les illustrations de G. Doré. Traduction d’E. Ursinovitch, Moscou, typographie de la compagnie de I.D. Sitine, 1897. Cette édition sera désormais citée dans les notes sous le nom d’Ursinovitch.
4. Vakhtérov Vassiliï Porfiriévich (1853-1924).
5. *Narodnaïa Volia*

XIX

6. Ursinovitch Léontii Vladislavovich (1856-après 1926), étudiant de l’Université de Saint-Pétersbourg, participa à la préparation de l’attentat contre Alexandre II en 1881 et fut envoyé en Sibérie en 1882. Après 1917, il a collaboré à l’Association des condamnés politiques.
7. J’utiliserai ce titre français dans les citations pour ne pas perturber le lecteur par un titre inhabituel.
8. Toutes les traductions sont faites par l’auteur de l’article.
9. D. Tchoulkov, *Persifleur ou les Contes slaves* (1766-1768) ; *Les contes de ma grand-mère* (1778) ; *Chouette, oiseau de nuit* (1779) ; V. Levchin, *Les Contes russes* (1780-1783). Catherine II écrit deux contes pour les enfants, *Tzarévitch Chklore* (1781) et *Tzarévitch Févéï* (1782).
10. Viktor Vasnetsov (1848-1926) est un artiste russe qui se spécialisa dans les représentations mythologiques et historiques. Il est considéré comme l’un des peintres les plus influents de l’art russe de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. À la fin des années 1870, Vasnetsov se consacre à l’illustration des contes russes et commence à travailler à son *Tsarévitch Ivan montant un loup gris* et à *L’Oiseau de feu*.
11. Ivan Bilibine (1876-1942) est un peintre russe, illustrateur de livres et décorateur de théâtre, membre de l’association *Le Monde de l’Art* (Mir iskousstva / Мир искусства). Les six fascicules de contes publiés par le Goznak de 1901 à 1903 ont paru en français en 1981, avec la traduction de 1976 de Luda et les illustrations originales de Bilibine, imprimés par le Goznak à Moscou pour les Éditions La Farandole, sous les titres suivants : *L’Oiseau de feu – conte d’Ivan-tsarévitch, de l’oiseau de feu et du loup gris* ; *La Princesse-Grenouille* ; *Vassilissa-la-très-belle* ; *La Plume de Finist – Fier Faucon* ; *Maria des Mers* ; *Grande-Sœur et Petit-Frère* ; *Blanche Canette*.
12. Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 186.

13. Ursinovitch, p. 41.
14. Ch. Perrault, ouvr. cité, 2006, p. 241.
15. Ursinovitch, p. 82.
16. C. Kossogorova, « Aspects sociolinguistiques et valeur culturelle des contes russes », dans *la Revue du Centre Européen d'Études Slaves*, 2011, n<sup>o</sup> 1, n. p., accessible sur <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=76> (date de consultation : 01/02/2016).
17. Mesure itinéraire ancienne valant 1067 m.
18. Ursinovitch, p. 16.
19. *Ibid.*, p. 35.
20. *Ibid.*, p. 124.
21. *Ibid.*, p. 36.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 20.
24. *Ibid.*, p. 73.
25. *Ibid.*, p. 78.
26. *Ibid.*, p. 5.
27. *Ibid.*, p. 55.
28. *Ibid.*, p. 51-52.
29. *Ibid.*, p. 20 et 27.
30. *Ibid.*, p. 40.
31. *Ibid.*, p. 52.
32. *Ibid.*, p. 5.
33. *Ibid.*, p. 108.
34. *Ibid.*, p. 19.
35. *Ibid.*, p. 21.
36. *Ibid.*, p. 20.
37. *Ibid.*, p. 22.
38. *Ibid.*, p. 73.
39. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – V. Dahl, *Dictionnaire raisonné du russe vivant*, accessible sur <http://slovardalja.net/> (date de consultation : 01/02/2016).
40. C. Kossogorova, art. cité, n. p.
41. Ursinovitch, p. 70.
42. *Ibid.*, p. 88.
43. *Ibid.*, p. 92.
44. On peut juste nommer les contes les plus connus : le conte populaire des *Sept frères Sémion* (1786) ou le conte en vers de Alexandre Pouchkine *La princesse morte et sept bogatures* (héros des épopées russes) (1833).

45. Перро Ш. Сказки о волшебницах съ нравоченіями. Переведены съ французскаго [Львом Воиновым]. Печатаны при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ, 1768, 140 с. – Ch. Perrault, *Contes sur les magiciennes avec les moralités*. Traduits du français par L. Voïnov, Moscou, Université de Moscou, 1768.

46.

*Dictionnaire français-russe*

47. Словарь синонимов русского языка. – *Dictionnaire des synonymes de la langue russe*, n. p., accessible sur <http://endic.ru/synonym/Hohlik-34064.html> (date de consultation : 01/02/2016).

48. Национальный корпус русского языка – *Le corpus national de la langue russe*, n. p., accessible sur <http://ruscorpora.ru/search-main.html> (date de consultation : 01/02/2016).

49. Ursinovitch, p. 108.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 98.

52. Лохвицкая Мирра. Водяной цветок. – М. Lokhvitskaya, *La fleur de l'eau*, n. p., accessible sur <http://libverse.ru/lohvickaya/vodiano-i-cvetok.html> (date de consultation : 21/02/2016).

53. Ursinovitch, p. 51-52.

54. *Ibid.*, p. 55-56.

55. *Ibid.*, p. 51-52.

56. *Ibid.*, p. 100.

57. *Ibid.*, p. 32.

58. *Ibid.*, p. 42.

59. *Ibid.*, p. 61.

60. *Ibid.*, p. 96.

61. *Ibid.*, p. 121.

62. U. HEIDMANN, « “C’EST PAR LA DIFFÉRENCE QUE FONCTIONNE LA RELATION AVEC UN GRAND R”. POUR UNE APPROCHE COMPARATIVE ET DIFFÉRENTIELLE DU TRADUIRE », DANS G. Chiurazzi (éd.), *THE FRONTIERS OF THE OTHER. ETHICS AND POLITICS OF TRANSLATION*, Philosophie - Sprache - Literatur 4, Lit. Verlag, Wien ; Zürich ; Berlin ; Münster, 2013, P. 66.

63. *Ibid.*, p. 67.

64. Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, 3 vol., Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1693, vol. 2, p. 5.

---

## RÉSUMÉS

Les contes de Charles Perrault connurent une grande vogue en Russie après la traduction de 1867 ornée des gravures de Gustave Doré et du nom d'Ivan Tourgueniev. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit apparaître de nombreuses nouvelles traductions et adaptations parmi lesquelles une en particulier jouera un rôle important et sera rééditée plusieurs fois, celle d'Ekaterina Ursinovitch faite en 1897. Les objectifs pédagogiques de la traductrice se manifestent par de nombreuses modifications des contes. D'une part, pour qu'ils soient bien compris par des petits lecteurs, elle les place dans la tradition des contes populaires et littéraires russes. D'autre part, prenant bien soin de l'utilité de la lecture et de la lucidité des leçons morales, elle réorganise le texte de sorte que son didactisme soit non seulement bien net, mais à la portée des enfants. La traductrice s'adresse aux enfants en facilitant leur compréhension par la couleur locale et les images pour transférer les contes français dans la culture russe.

The tales of Charles Perrault became very popular after their 1867 translation published with the famous engravings of Gustave Doré and under the name of Ivan Tourgueniev. Many other translations were published at the end of the 19th century. One translation in particular played an important role in introducing Perrault's *Contes* in Russia: Ekaterina Ursinovitch's translation which appeared in 1897 and was reissued several times. The translator's pedagogic objectives are obvious in many ways. First, she situates Perrault's tales in the tradition of Russian folk- and literary tales so that their young audience can identify with them. She further organizes the tales so that their moral lessons become obvious for small children. The translator also facilitates their comprehension of the tales by enhancing their "local" colours and images, transferring Perrault's tales into Russian culture.

## AUTEUR

VÉRONIKA ALTACHINA

Université d'État de Saint-Pétersbourg, Russie

---

# Hommmage

---

# René Démoris (1935-2016)

Anne Defrance

---

- 1 C'est avec une très grande peine que nous avons appris le décès de notre ami René Démoris, survenu le 5 janvier 2016. Quand Jean-François Perrin créa la revue *Féeries* en 2003 et qu'il l'invita à participer à son comité de lecture, il fut heureux de répondre favorablement et d'apporter son soutien à l'équipe, ainsi que son aide à chaque fois qu'il fut sollicité. Si les œuvres des grands romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle — Marivaux, Prévost, Rousseau, pour ne citer que les plus grands —, ne cessèrent de l'accompagner, très tôt il se pencha sur les textes de romanciers et romancières considérés comme « mineurs », qu'il contribua grandement à faire redécouvrir, tout d'abord par sa thèse d'État sur *Le Roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, dirigée par René Pomeau et soutenue à l'université de Paris Sorbonne en 1973 (elle fut publiée chez Colin en 1975 et rééditée chez Droz en 2002). Mineures parmi les mineurs, les femmes auteurs de contes de fées — Marie-Catherine d'Aulnoy, Henriette de Murat, Catherine Durand — avaient en leur temps très bien compris, comme il l'a montré avec Charles Perrault et Marie-Catherine de Villedieu (qu'il considéra comme une annonciatrice des conteuses de la dernière décennie du XVII<sup>e</sup> siècle), « l'importance d'être badin <sup>1</sup> ».

- 2 J'ai eu personnellement la chance de suivre ses cours de licence, puis de maîtrise et DEA à l'université de Lille 3 où il enseigna de 1972 à 1984 comme Professeur, fondant un groupe de recherches, le GERL 17/18. Ses cours portaient d'une part sur la littérature narrative de l'Ancien Régime, de l'autre sur les relations entre peinture et littérature. Il consacrait alors une partie de son enseignement aux contes de Perrault (et je lui dois mon désir de travailler, dès la maîtrise, sur une auteure de la période, bien moins connue alors, Marie-Catherine d'Aulnoy). À l'époque, le conte merveilleux, beaucoup étudié des seuls folkloristes, n'avait pas encore vraiment suscité d'intérêt, en France tout au moins. Depuis Propp, le conte devait sans doute à sa brièveté (relative), sa topique récurrente, sa simplicité apparente, d'être un objet de prédilection pour l'analyse structurale des récits. S'écartant de ces voies déjà bien balisées, René Démoris était donc, dans les années 1970, un pionnier ; il ne s'attendait pas alors — il l'a dit plus tard — à ce que les contes merveilleux de l'Ancien Régime retinssent autant l'intérêt des chercheurs qu'ils le firent par la suite.
- 3 C'est de cette époque que date son article « Du littéral au littéraire dans *Peau d'Âne* de Perrault », paru dans le numéro consacré au *Mythe de l'origine des langues* par la *Revue des Sciences Humaines* (Lille 3, 1977-2, p. 261-279). Il en finalisa l'assemblage des matériaux, ou les mit à l'épreuve, dans le laboratoire des cours et séminaires lillois. Dans cette étude, qui ouvre des voies originales, René Démoris pose l'hypothèse que le conte de fées, texte profane, insignifiant seulement en apparence (et Perrault ne manque pas de le souligner), est porteur d'un modèle refoulé, qui est le texte sacré, biblique, avec lequel il partage une origine orale et une valeur commune, l'humilité. À partir de ce présupposé, René Démoris dénoue les liens symboliques, économiques, reliant le motif de l'or et de l'oralité 2

(dans sa double dimension, énonciative et pulsionnelle, qui a à voir avec les thèmes de la consommation alimentaire et de la dévoration si présents dans les contes) mettant à jour, derrière le recours aux matériaux mythologiques agrégés au conte de « Peau d'Âne », le travail du symbolique, fort utile à une insidieuse dénonciation de la politique Louis-Quatorzième par son auteur.

- 4 Un autre article de René Démoris porte sur les *Aventures de Psyché et Cupidon* de La Fontaine : « Le monstre et la monstre <sup>3</sup> ». Il y renouvelle l'approche du grand fabuliste avec lequel Perrault dialogua par l'entremise de ses contes. Outre son analyse du rapport entre narcissisme et monstruosité, susceptible d'éclairer nombre de contes à époux monstrueux, il y fait valoir l'« un des privilèges du récit badin », qui est de « pouvoir signaler sa propre absurdité <sup>4</sup> ». Disqualification profitable à un auteur qui, derrière la critique des agissements des dieux, brossait sans le dire un portrait peu amène de la cruauté des puissants, soumis à la loi de leur désir : La Fontaine ne suggérait-il pas alors, analyse René Démoris, que les Grands (tels les dieux pesant sur la destinée de Psyché) n'échappent pas plus qu'elle à « la monstre », et au grotesque <sup>5</sup> ? Précision également utile aux chercheurs s'intéressant aux contes de fées de l'Ancien Régime : on sait comment leurs auteurs se plurent à souligner la dimension ironique et parodique de leurs ré/créations dès l'origine du genre <sup>6</sup>. René Démoris avait déjà, dans le chapitre de sa thèse consacré à Madame de Villegle, pointé l'un des bénéfices de la légèreté de ton et de la maladresse feinte d'un narrateur facétieux, qui est de « laisser au lecteur le soin de reconstituer ce que l'auteur n'a pas voulu dire <sup>7</sup> ».
- 5 Ces deux articles — et sans doute beaucoup d'autres travaux de René Démoris — illustrent sa virtuosité dans l'art de tisser des liens entre les textes, de faire valoir l'importance de quelques détails

apparemment insignifiants (phonèmes et graphèmes récurrents dans « Peau d'Âne », ou encore dans les noms propres des personnages des *Liaisons dangereuses* de Laclos), menus détails dont on sait, avec Daniel Arasse, comme ils peuvent compter dans la lecture d'une œuvre, texte ou tableau. René Démoris avait l'art de faire émerger des convergences insoupçonnées, donnant matière à penser, à poursuivre l'enquête après lui. Il recourait volontiers aux outils offerts par les sciences humaines : linguistique, histoire, anthropologie (Marcel Mauss), économie (Jean-Pierre Lyotard), sociologie et philosophie politique (Jean Baudrillard), pour n'en citer que quelques-uns. Mais c'est avant tout son intérêt pour les écrits théoriques des fondateurs de la psychanalyse qui a nourri sa lecture des contes merveilleux. Il s'attachait à montrer à ses étudiants comment manipuler ces outils, quel parti en tirer. Ce n'est pas seulement Freud, ce sont aussi Lacan, Mélanie Klein, Michael Balint qu'il convoquait, les décortiquant avec les étudiants assistant à ses séminaires, pour les appliquer ensuite à ses objets d'étude, sans manquer d'en faire apparaître la portée, mais aussi de la relativiser, car tout était discuté. Il enseignait ainsi aux apprentis chercheurs que nous étions à nous méfier des voies hasardeuses d'une critique psycho-biographique, à refuser les applications mécaniques d'une symbolique psychanalytique par trop simpliste, ou détachée de l'étude du signifiant. Il voulait apprendre à ses étudiants à regarder, à voir.

- 6 Parmi les multiples thèses qu'il a dirigées, seules deux s'intéressent spécifiquement au merveilleux dans la littérature des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles <sup>8</sup>. Mais bien d'autres travaux, d'autres thèses — dirigées ou non par lui — portent la trace de la fréquentation de ses séminaires à Paris 3 où il exerça de 1984 à 2000, des échanges qu'il

anima dans le Centre d'Études et de Recherches sur la Littérature et les Arts Visuels du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il y avait fondé <sup>9</sup>.

- 7 La communauté scientifique a perdu avec René Démoris un éminent spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le double domaine des études littéraires et esthétiques. Son œuvre demeure — cinq livres, quatorze éditions, neuf ouvrages collectifs, et plus de cent-vingt articles <sup>10</sup> —, ainsi que l'empreinte dont il a marqué ses étudiants et amis, en France, en Angleterre, au Brésil, aux USA, autant de pays où il a enseigné.
- 

## NOTES

1. R. Démoris, « De l'importance d'être badin : pour une mise en situation des *Mémoires de la vie d'Henriette Sylvie de Molière (1671-1674)* », dans E. Keller-Rahbé (éd.), *Mme de Villedieu romancière. Nouvelles perspectives de recherches*, Lyon, PUL, 2004, p. 129-144.

2. Louis Marin s'intéressa au même conte dans ses articles « La voix d'un conte : entre La Fontaine et Perrault, sa réécriture », *Critique*, n° 394, 1980 ; « La parole est d'or. Analyse structurale d'un conte de Perrault », *Revue des Langues et Littératures étrangères*, Pékin, 1983. Plus tard, plusieurs de ses analyses des contes de Perrault, reprises dans *La Parole mangée, et autres essais théologico-politiques* (Méridiens Klincksieck, 1986) exploitèrent l'idée de l'interférence entre texte sacré et conte merveilleux : « *Peau d'Âne* ou l'oralité », « La cuisine des Fées ou le signe culinaire dans les *Contes* de Perrault », notamment.

3. R. Démoris, « Le monstre et la monstre », *Littérature classique*, n° 29, 1997, p. 123-136.

4. *Ibid.*, p. 124.

5. Je dois donc à René Démoris d'avoir attiré mon attention sur la dimension politique des contes (voir *Féeries* n° 3, 2006, dont le dossier que j'ai dirigé porte sur *La politique des contes*. Dans mon article introducteur, je reprends d'ailleurs une analyse de « Grisélidis » esquissée lors d'un travail élaboré en année de licence, dans son cours sur Perrault).

6. J.-P. Sermain, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? », dans I. Landy-Houillon et M. Ménard (éds), *Burlesque et formes parodiques*, Biblio 17, n° 33, 1987, p. 541-552.

7. R. Démoris, art. cité, p. 124.

**8.** Par ordre chronologique : A. Defrance, *Écriture et fantasme dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle soutenue à Paris 3 en 1987, qui a donné naissance à l'ouvrage *Les contes et nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'écriture féminine à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998 ; E. Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au xviii<sup>e</sup> siècle*, thèse soutenue à Paris 3 en 2006, et publiée aux Presses universitaires de Bordeaux Montaigne, coll. « Mirabilia » en 2009 (compte rendu dans *Féeries* n° 8, 2011).

**9.** La thèse d'Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, dirigée par Georges Benrekassa et soutenue à l'université Paris Diderot en 1994, a paru chez Champion en 1996, dans la collection « Lumière classique ». Son Habilitation à Diriger des Recherches a été parrainée en 2002 par René Démoris. L'ouvrage inédit constitutif du dossier, *Le corps des statues, le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, a été publié également chez Champion en 2003. Le conte merveilleux y trouve bonne place. Il faut aussi évoquer les travaux de Christophe Martin sur l'illustration des contes de fées, auquel *Féeries* a consacré son numéro 11 en 2014 (Ch. Martin, « Dangereux Suppléments ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, Peeters, coll. « La République des Lettres », n° 24, 2005, et « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », CAIEF, n° 57, mai 2005, p. 113-132). La liste des travaux influencés par René Démoris n'est évidemment pas exhaustive.

**10.** La biographie détaillée de René Démoris a été publiée en hommage dans le *Bulletin de la revue du xviii<sup>e</sup> siècle* d'avril 2016, où est signalé ce dénombrement.

---

# Comptes rendus critiques

---

# Jean-François Perrin, *L'Orientale allégorie. Le conte oriental au XVIII<sup>e</sup> siècle en France (1704-1774)*

Paris, Honoré Champion, 2015, 310 p.

Raymonde Robert

---

## RÉFÉRENCE

Jean-François Perrin, *L'Orientale allégorie. Le conte oriental au XVIII<sup>e</sup> siècle en France (1704-1774)*, Paris, Honoré Champion, 2015, 310 p.

- <sup>1</sup> L'essai de Jean-François Perrin constitue une étape importante dans le domaine de la recherche sur le conte merveilleux français. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est en effet un moment fondamental dans l'histoire du genre, car il voit naître des formes originales, contes de fées à la française ou conte oriental. Ces formes, trop longtemps réputées mineures, sauf quand elles étaient sauvées de ce statut inférieur par la caution du nom d'un « grand » auteur, bénéficient maintenant, depuis une vingtaine d'années, d'un changement complet de l'attitude des universitaires. J.-F. Perrin est un de ceux qui ont contribué à faire reconnaître la légitimité d'une approche large, documentée et sérieuse de ces textes d'auteurs « de second rayon », aussi bien que d'auteurs célèbres. Il a su mener de front, sans aucun

a priori hiérarchique, des recherches sur Rousseau (dont il vient d'éditer les *Dialogues* et les textes périphériques dans la grande collection du tricentenaire [à paraître, volume 18, Garnier]) et l'organisation et l'animation d'une équipe de recherche sur « le conte merveilleux XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle ». De cette démarche sont issus trois colloques internationaux (1999, 2005, 2009) dont les actes sont tous parus rapidement et la création de la revue *Féeries* dont il fut le directeur jusqu'en 2010 ; à quoi s'est ajoutée la direction de l'édition des « contes d'Hamilton et d'autres conteurs » et surtout de l'œuvre volumineuse de Gueullette, dont il est devenu un des rares spécialistes et dont les contes occupent trois volumes de la *Bibliothèque des Génies et des Fées* (vol. 9 - I, II, III).

- 2 L'essai qu'il propose vise à offrir au chercheur et au lecteur une synthèse de cet amas de textes de tous ordres qui foisonnèrent en France dans le sillage de la traduction des *Mille et Une Nuits* de Galland, et qui constituèrent un genre nouveau, « le conte oriental à l'occidentale ». Leur quantité et surtout leur hétérogénéité avaient, jusqu'à présent, découragé les plus téméraires. On ne peut que se féliciter que J.-F. Perrin ait entrepris cette synthèse. Dans une introduction remarquable, non seulement par son ampleur et sa précision, mais aussi par son caractère concret qui fait alterner réflexion théorique, citations opportunément choisies, repérage du trajet d'un motif, résumés de contes, il dégage d'un corpus qu'il circonscrit entre 1704 (*Les Mille et Une Nuits*) et 1774 (Voltaire, *Le Taureau blanc*) les grandes lignes d'une problématique du conte oriental et de son histoire, sous la forme de trois idées qui prennent en compte « la dialectique en cours dans l'esprit du temps, entre une fantasmatique archaïque, quoique vivace, des religions d'Orient et le cours nouveau du savoir humaniste » (p. 36). Ces trois axes sont :
  - 1) Galland et sa lignée et leur œuvre de vulgarisation de ce que

l'époque connaissait de l'Orient ; 2) l'Orient des Lumières comme réflecteur des grands débats européens et français de l'époque ; 3) ce réflecteur rendu « ultra-réactif » par la lignée satirico-libertine issue d'Hamilton.

- 3 Le corps de l'essai se calque sur cette problématique développée en trois parties dont les titres annoncent parfaitement le contenu. La première, *Genèses*, est composée de trois chapitres qui prennent en compte l'évolution du genre. Le premier analyse le genre à partir de sa première manifestation, la traduction de Galland, puis son exploitation par ses imitateurs, de Pétis à Gueullette. Le deuxième, sa déconstruction avec la promotion de sa « version persifleuse-satirique » par la lignée d'Hamilton, de Crébillon à Cazotte. Le troisième s'intéresse plus précisément à Voltaire qui met le conte au service de la cause philosophique. La deuxième partie est intitulée *Poétiques* ; elle est constituée de quatre études stylistiques : la déconstruction ironique dans les prologues et les cadres chez Hamilton, le montage-hybridation dans les *Contes chinois* de Gueullette, la sophistication du jeu de la contrainte dans *Tanzai et Néadarné* de Crébillon, la mise en œuvre d'une gageure dans *La Reine Fantastique* de Rousseau. La troisième partie, *Problématiques*, est constituée de quatre chapitres qui regroupent les textes dans lesquels sont soulevées certaines des questions qui se posèrent à l'époque : « l'aliénation de l'identité par le théâtre du pouvoir » (*Histoire du dormeur éveillé*, trois contes des *Sultanes de Guzarate* de Gueullette) ; les questions d'identité dans les contes à métempsychose ; l'inquiétude sur la différence des sexes (nombreux textes parmi lesquels *Le Sopha*, *Les Aventures du mandarin Fum-Hoam*, Gueullette, *L'Histoire véritable*, Montesquieu) ; « l'instrumentalisation du genre » par Tiphaigne de La Roche (*Visions d'Ibraïm* dans les *Bigarrures philosophiques*).

- 4 La richesse de cet essai et la finesse des analyses rendent impossible toute tentative d'en présenter l'approche sommaire qu'impose l'exercice du compte rendu. Tout au plus peut-on en signaler, parmi toutes les qualités (richesse et étendue de la documentation qui ne laisse de côté, dans le corpus, aucun texte de quelque ordre qu'il soit, clarté de l'organisation et efficacité d'une rhétorique qui guide le lecteur dans le parcours d'une réflexion d'une étonnante ampleur), la maîtrise des outils et des connaissances strictement littéraires auxquels s'ajoute celle des concepts et des questions philosophiques qui marquèrent l'époque, ce qui permet à l'auteur de jouer sur les deux tableaux, toujours importants mais fondamentaux au XVIII<sup>e</sup> siècle.
- 5 Un épilogue intitulé « Le Conte, la Fable, l'Histoire » conclut l'essai sous la forme d'une rupture qui surprend le lecteur et mérite analyse. Renvoyant en miroir à une formule de la première page de l'essai qui « entr[ait] en matière [...] par la porte du conte » (p. 7) en racontant une aventure merveilleuse arrivée à un personnage de Gueulette, l'essai se termine en clin d'œil ironique aux contes satiriques et « aux diseurs de riens des temps illuminés », mais aussi aux débats universitaires récents sur la lecture structuraliste des contes (« l'algèbre des fonctions coniques [qui] a envahi les bibliothèques spécialisées » [p. 268]). Sans aucun préambule, cette fois, le discours change de régime. Un conte aussi loufoque que ceux d'Hamilton se développe sur le *topos* du manuscrit perdu dont un fragment a été retrouvé : « On raconte dans l'un des rares fragments retrouvés [...] qu'il y avait une fois [...]. » Le récit met en scène une discussion entre deux personnages inattendus : « un Rouet à filer des rhapsodies philosophiques » et « un Parapluie en toile de Romancie ». Cette conclusion ludique rappelle non seulement le jeu de Crébillon dans l'introduction de *Tanzai*, mais plus généralement la

démarche de l'Oulipo. Comme le texte de Crébillon, elle oblige le lecteur à reconsidérer l'étendue de ses connaissances et plus généralement sa culture de dix-huitiémiste, voire sa culture tout simplement, ce que l'ensemble de l'essai l'avait déjà obligé à faire. Sorte de pied de nez, au demeurant fort sympathique, à la rhétorique universitaire si scrupuleusement respectée jusque-là, c'est aussi l'effet mimétique de la contagion des contes ironiques et joueurs si bien analysés auparavant, à quoi s'ajoute, entre autres, un des textes périphériques de Rousseau, *Le Persifleur*, dont l'édition vient de précéder cet essai. Toutefois, et malgré — ou à la faveur de — la distance subversive et ironique, l'épilogue aborde une question immense, celle de la relation des contes et des récits fabuleux par lesquels toute civilisation justifie son existence.

- 6 En résumé, l'ouvrage constitue une très belle synthèse sur un sujet difficile qui est ici traité avec une réelle maestria. Une rare et relative réserve resterait à formuler sur le choix de la limite chronologique imposée au corpus. La date de 1774 comme terminus *ad quem* présente l'inconvénient d'exclure du corpus quelques ouvrages qu'on peut considérer comme importants pour le conte oriental à la française : sans parler de *Foka ou Les Métamorphoses, conte chinois* de Baret, *Vathek* et ses épisodes de Beckford et *La Suite des Mille et Une Nuits* de Cazotte manquent un peu dans la synthèse. Il est vrai que cette exclusion a l'avantage, non négligeable, d'éliminer de l'analyse la troupe disparate des textes mineurs dont le tome 19 de la *Bibliothèque des Génies et des Fées* donne un aperçu tourbillonnant.

# Stéphanie Bernier-Tomas, *Conter en vers au siècle des Lumières. Du divertissement mondain au genre libertin*

Paris, Honoré Champion, 2015, 782 p.

Christelle Bahier-Porte

---

## RÉFÉRENCE

Stéphanie Bernier-Tomas, *Conter en vers au siècle des Lumières. Du divertissement mondain au genre libertin*, Paris, Honoré Champion, 2015, 782 p.

- 1 Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2011, s'intéresse à un genre poétique qui a peu retenu l'attention de la critique, en dépit d'une production nombreuse tout au long du xviii<sup>e</sup> siècle. Stéphanie Bernier-Tomas s'attache ainsi à constituer un *corpus* et à définir les traits de ce genre aux contours incertains. Nés dans un cadre mondain et empruntant bien des caractéristiques que Nicole Masson avait décrites pour la poésie fugitive, les contes en vers circulent souvent de manière anonyme et clandestine, au hasard des « portefeuilles » ou des recueils collectifs. Une définition assez

large est d'abord proposée en introduction — « [...] tout récit en vers, généralement bref, qui ne vise qu'à divertir pas son caractère spirituel » (p. 22) —, laquelle sera reprise et précisée dans la troisième partie de l'ouvrage consacrée à la poétique du genre. Les auteurs les plus célèbres de ces contes en vers sont Hamilton, Grécourt, le plus prolifique, Piron, Voltaire, ou encore Gresset et Laclos, mais S. Bernier-Tomas révèle également les textes de Vergier, Sénécé, Robbé de Beauveset, ou encore Sabatier de Castres ou Mérard de Saint-Just à la fin du siècle. Chacun des auteurs est présenté dans d'utiles notices biographiques à la fin de l'ouvrage.

- 2 La première partie rend compte des conditions et de l'ampleur de la vogue du conte en vers, un genre qui s'épanouit tout particulièrement au cœur des lieux de sociabilité en lien avec l'art de la conversation : salons, café, société du Temple, cour de Sceaux fréquentée notamment par Voltaire, ou encore sociétés bachiques. La finalité première de ces contes est l'agrément et, à l'exception des contes de Voltaire, ils n'ont pas de prétention morale, philosophique ou politique. Il ne semble pas très aisé de décrire une évolution du genre au cours du siècle : la veine grivoise, héritière des contes de La Fontaine, est importante au début du siècle mais reste présente tout au long du siècle, une veine parodique apparaît dans les années 1730 au même moment que celle qui s'observe pour le conte de fées. Les années 1770-1790 correspondent à l'apogée du genre en terme d'éditions, se décèle alors une perspective plus cynique dans la peinture du libertinage, ou plus morale sous l'influence contemporaine des contes de Marmontel. S. Bernier-Tomas étudie par ailleurs la postérité du genre aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et le rôle d'Apollinaire en particulier pour la redécouverte de ce *corpus*.
- 3 Le titre de la deuxième partie, « L'imaginaire libertin », est un peu trompeur. L'inscription des contes en vers, dès le titre de la thèse,

dans le « genre libertin », par ailleurs complexe à circonscrire, aurait mérité à cet égard un développement plus net. Si S. Bernier-Tomas rappelle la polysémie du terme dès la première partie, elle ne parvient pas vraiment à se détacher du libertin, personne ou personnage, pour décrire les traits d'un genre. La question réapparaît dans la troisième partie (p. 621 et suiv.) mais on retrouve les mêmes définitions que dans la première partie (la distinction entre « libertin érudit » et libertinage « de mœurs ») pour passer très rapidement à l'étude du langage « gazé » ou non des contes. En tout état de cause, la deuxième partie s'attache surtout à dresser une typologie des thématiques topiques de ces contes en vers : l'amour et surtout les « mésaventures conjugales et [les] frasques des ecclésiastiques » (p. 226), les « occasions » et « accidents » favorables à ces amours souvent adultères. S. Bernier-Tomas étudie également le « goût de la transgression » de certains contes, s'interroge sur la « portée philosophique » des contes qui reprennent la topique des apparences trompeuses, mais fustigent également les préjugés et superstitions. Elle voit dans la recherche du bonheur qui se dessine dans ces textes une « leçon de légèreté et d'humilité » et une « morale pratique », qualifiée également au début de la partie de « pragmatisme de bon aloi » (p. 258). Le deuxième chapitre dresse une typologie des personnages féminins, de l'ingénue à la bégueule en passant par la libertine et la religieuse, puis viennent les figures masculines, et même le bestiaire présent dans ces contes. S. Bernier-Tomas navigue avec une évidente aisance entre ces différents textes qu'elle fait entrer en résonance. Si elle note bien que bon nombre de ces thématiques sont topiques et héritées, ce n'est que dans la troisième partie que la question des « sources et des modèles » est envisagée, ce qui génère quelques répétitions. Le caractère topique et le « modèle » que constituent les

contes de La Fontaine en particulier, où se trouvent déjà bon nombre de ces types et *topoi*, auraient pu être posés d'emblée comme des traits définitoires de ce genre, qui ne s'en cache nullement et joue de la connivence, tant par la pratique de l'équivoque et de l'allusion que par la référence culturelle et intertextuelle.

- 4 La question des sources introduit donc la troisième partie de l'ouvrage consacré à la poétique du conte en vers. S. Bernier-Tomas consacre une quinzaine de pages aux contes de La Fontaine, depuis le débat sur la traduction de *Joconde*, pour aboutir à une conclusion assez surprenante, qui aurait pu être davantage étayée : « Par leur esprit, les Contes et nouvelles de La Fontaine appartiennent à l'évidence au XVIII<sup>e</sup> siècle et la philosophie hédoniste qui s'en dégage ne pouvait qu'inspirer les auteurs libertins du siècle suivant. » (p. 429) Par ailleurs, les contes de La Fontaine sont tantôt qualifiés de contes « grivois », contes « galants », contes « libertins », sans distinction claire. S. Bernier-Tomas fait ensuite état de la multiplicité des sources possibles au-delà de ce modèle lafontainien structurant et reconnu par les auteurs : nouvelles italiennes, tradition médiévale du fabliau, Rabelais, Verville, mais aussi mode des *ana*, à laquelle ont sacrifié certains des auteurs du corpus. Nul doute que l'entreprise est complexe pour une telle topique, et que les « effets d'intertextualité » priment sur « l'imitation délibérée » (p. 507). C'est également dans cette troisième partie que l'on trouve une tentative de définition du genre (p. 525) que l'on aurait pu attendre dès l'introduction, posant les critères d'établissement d'un corpus par exemple. S. Bernier-Tomas rappelle la polysémie du mot « conte » à partir des dictionnaires de l'époque et met en exergue la brièveté qui caractérise le genre, rapprochant les contes en vers d'une « esthétique du petit » telle que Nathalie Rizzoni a pu la définir pour les œuvres de Pannard. La finalité ludique et

divertissante du conte en vers est rappelée. La section consacrée aux « frontières du genre » montre la porosité de cette forme poétique avec l'épître, l'épigramme, la satire ou encore la fable. Ces rapprochements pertinents permettent de saisir sa liberté, en revanche le rapprochement avec le genre romanesque paraît moins convaincant. Le dernier chapitre étudie avec précision, quoique avec un titre assez large (« Poétique du désir ») la métrique, les images, ou encore la pratique de la parodie dans ces contes qui font montre d'une grande ingéniosité. S. Bernier-Tomas rappelle brièvement le contexte du débat sur les vers qui parcourt le XVIII<sup>e</sup> siècle et s'interroge sur la « modernité » de ces contes en vers : si une inscription de cette pratique dans certains aspects de la Querelle des Anciens et des Modernes pourrait être défendue, on ne peut voir dans ces conteurs des « précurseurs de la poésie romantique » (p. 645). Beaucoup plus convaincante est la proposition d'une « esthétique de la dérision » (p. 668) sous le double patronage d'Éros et de Momus.

- 5 Dans cet archipel poétique méconnu, quelle place occupe alors le conte merveilleux ? Le conte de fées est d'abord sollicité par analogie pour déterminer la situation du conte en vers au XVIII<sup>e</sup> siècle : un même « discrédit » caractérise les deux genres (p. 15, puis p. 450) qui relèvent tous deux d'un « phénomène de mode » (p. 31). La « veine féerique » du conte en vers est surtout abordée dans le chapitre consacré aux sources et modèles (p. 450-471). S. Bernier-Tomas rappelle l'histoire du conte de fées à partir des travaux de Raymonde Robert et Jacques Barchilon. Les contes en vers qui relèvent du « merveilleux », par leurs personnages notamment, sont en fait peu représentés : Voltaire et Piron le pratiquent ponctuellement. On décèle une certaine difficulté dans le parallèle qui est mené entre les deux « genres ». L'auteur reprend la thèse de

Raymonde Robert sur le conte de fées comme « miroir » de la société aristocratique qui le produit, et voit dans le conte en vers une « réaction à la mode du conte de fées, dont il constituerait une sorte de contrepoint » (p. 465). Si le conte en vers est lui aussi un « miroir », il représenterait ainsi des « catégories sociales moins favorisées, voire populaires » et « témoigne d'une amère lucidité et d'un pragmatisme indéniable » (*ibid.*). Cette proposition mériterait d'être nuancée, à partir des travaux récents sur le conte merveilleux, par exemple les numéros de la revue *Féeries* sur la « politique du conte », ou les rapports entre « conte et fable » qui reviennent sur cette idée du conte-miroir de la société aristocratique. D'un point de vue littéraire, S. Bernier-Tomas voit dans le conte en vers une « radicalisation » de la tendance parodique du conte de fées (p. 470, puis p. 685). Quant à la « tradition orientale » (p. 471-488) comme source possible du conte en vers, il s'avère à la lecture qu'elle offre surtout des décors de convention. Certes, le conte en vers, comme le conte oriental, relève d'une « esthétique de la surprise », mais il me semble que les enjeux ne sont pas les mêmes, le second pratiquant surtout un art de la pointe : plus qu'un « modèle de création et de réception », les contes des *Mille et Une Nuits* ont surtout permis de renouveler une topique éculée.

- 6 En dépit de quelques maladresses et de quelques affirmations qui auraient pu être nuancées, l'ouvrage remplit son objectif premier : « resituer tout un pan de l'histoire poétique négligé dans la littérature officielle » (p. 31), et permet de découvrir un ensemble de textes mais aussi de pratiques, mondaines, collectives, souvent ludiques. Les textes sont lus avec précision, avec parfois un goût un peu systématique pour les typologies, et avec un engagement sincère que la question suivante, issue de la conclusion, permet de saisir : « [...] comment admettre de nos jours que l'on puisse dénier à ce

genre, si marginal et mineur soit-il, cette reconnaissance littéraire qui lui fait si cruellement défaut ? » (p. 701) Nul doute que cet ouvrage remédie à cette « cruauté » de l'histoire littéraire.

Comptes rendus croisés :  
Florence Fix, *Barbe-Bleue, esthétique  
du secret de Charles Perrault à Amélie  
Nothomb*

Pierre Sultan, *Les contes de Perrault  
sur le divan*

Jacqueline Kelen, *Une robe de la  
couleur du temps. Le sens spirituel des  
contes de fées*

Paris, Hermann, coll. « Savoirs/Lettres », 2014, 230 p.

Paris, Riveneuve, 2015, 235 p.

Paris, Albin Michel, 2014, 335 p.

Pierre-Emmanuel Moog

---

## RÉFÉRENCE

Florence Fix, *Barbe-Bleue, esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie  
Nothomb*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs/Lettres », 2014, 230 p.

Pierre Sultan, *Les contes de Perrault sur le divan*, Paris, Riveneuve, 2015, 235 p.

Jacqueline Kelen, *Une robe de la couleur du temps. Le sens spirituel des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 2014, 335 p.

- 1 Voilà trois ouvrages traitant principalement des contes de Perrault qui font preuve d'un parti pris original. Le premier, œuvre d'un professeur de littérature, prend en considération un éventail large de textes de la famille du récit « La Barbe bleue » de Perrault, jusqu'aux plus récents d'entre eux ; dans le second, un psychologue déclare vouloir s'écarter des thèses de Bettelheim en s'intéressant aux personnages secondaires des contes ; dans le troisième, une écrivaine nous présente ses commentaires personnels sur une sélection de contes.
- 2 Si le troisième auteur revendique une vision très subjective et même spirituelle (dans un sens proprement religieux), les deux premiers essais relèvent de l'exercice classique du commentaire. Disons-le d'emblée, ces deux ouvrages déçoivent l'espoir suscité d'une interprétation renouvelée. Bien que poursuivant des approches herméneutiques différentes, ils aboutissent à des impasses, ne serait-ce qu'à cause d'une multitude d'approximations par rapport aux textes qu'ils étudient. Alors pourquoi les recenser ? Alors que les études actuelles sur cette littérature divergent profondément sur des questions de méthode (des linguistes aux folkloristes, pour faire simple), il me semble utile de prendre en compte même les fausses pistes qui ont été tentées pour mieux baliser nos chemins.
- 3 Dans son essai, Florence Fix convoque de manière inédite de nombreux textes littéraires contemporains, mais également des opéras et des films : ceux de Maurice Maeterlinck, Béla Bartok, Anatole France, Ernst Lubitsch, Angela Carter, Pierrette Fleutiaux, Amélie Nothomb, etc. Elle ne précise pas les critères de sélection de

son corpus, mais il apparaît que ce sont tous des « textes longs » (en incluant livrets et scénarios) par rapport au texte court et dense qu'est le conte-de-Perrault, et la plupart relèvent du genre réaliste. À une occasion elle évoque à propos du roman de Nothomb « la construction dialogique [qui] appelle par définition l'argumentation, l'échange de points de vue, l'explication [et] de ce fait [...] prend de front l'opacité [du conte] » (p. 178), mais cela aurait mérité une analyse narratologique plus développée ; comme il eût été intéressant de tenir compte des spécificités des langages mis en œuvre (littéraire, cinématographique, scénique).

- 4 Quant à Pierre Sultan, il consacre un chapitre à chaque récit de Perrault, en vers comme en prose, à l'exception de « Grisélidis », « Les Souhairs ridicules » et « Riquet à la houppe », sans fournir d'explication à ce choix (dommage, il eût été intéressant d'examiner la particularité de ce dernier récit dans lequel un personnage secondaire — la fille laide mais spirituelle — est escamoté).
- 5 Enfin, Jacqueline Kelen propose dix-sept chapitres commentant six contes de Perrault, six d'Andersen, cinq des Grimm, qu'elle a choisis parmi « les contes de fées [...] les plus connus » (p. 31). Elle précise qu'elle les présente « en un ordre qui [lui] paraît correspondre à une progression sur la voie spirituelle » (p. 31). Notons que, selon cet ordre, nous trouvons trois contes de Perrault parmi les quatre derniers chapitres : « La Belle au bois dormant », « Cendrillon », « Peau d'Âne ».
- 6 Florence Fix, professeur en littérature comparée à l'université de Lorraine, se donne pour programme d'explorer la notion de secret. Elle passe d'un texte à l'autre en généralisant des idées-thématiques sur l'ensemble de son corpus (elle abuse ainsi de la formule vague du type « nombre de réécritures soulignent que [...] »), plutôt qu'en contrastant l'individualité des textes pour dégager leur cohérence

structurelle propre. En somme, elle applique la méthode folkloriste à des textes littéraires. Ce qui se révèle ardu car cette méthode appuie sa légitimité (par ailleurs débattue) sur le postulat d'archétypes qui s'actualiseraient dans les multiples expressions d'un « conte-type ». Or, contrairement aux formes brèves, l'intérêt précisément des textes longs ici pris en compte est de permettre de détailler la psychologie des personnages et leurs motivations.

- 7 Au lieu de cela, F. Fix tente de composer le portrait psychologique d'un personnage textuellement composite, ce qui conduit inévitablement à des contradictions : ainsi le personnage Barbe bleue de Perrault serait tantôt « cynique » (p. 33) et tantôt « idéaliste » (p. 71) ; tantôt il est manipulateur et met en place un dispositif de piège (p. 171) et tantôt il cherche simplement à mettre à l'épreuve la curiosité, etc. Il est décrit comme vivant dans un « immense château [...] démesur[é] » (p. 129) — alors qu'en fait il réside dans une maison ; où, despote (p. 195), il enfermerait sa femme (p. 158, 189, 194) — alors qu'il lui remet presque toutes les clés et toute sa fortune, qu'elle est libre de ses mouvements, que ses amis vont et viennent, que sa mère est voisine ; il serait frustré (p. 174) — alors qu'il est honnête homme ; cruel, « [il] prend[rait] son épouse sur le fait, [et] diffère sa mise à mort [pour susciter en elle] l'attente et [...] l'effroi » (p. 204) — alors qu'il est absent lors des faits et ne réalise la désobéissance de son épouse que par sa main tremblante ; brutal, il « traîne[rait sa femme] par les cheveux dans l'escalier pour l'immoler » (p. 149) — alors qu'elle descend d'elle-même et qu'il ne la saisit par les cheveux qu'au dernier moment ; quant à la femme, elle serait « innocente » (p. 25) et « naïve » (p. 16) — alors que le texte la présente comme vénale et rouée ; et « de nature bavarde, spontanée, ouverte » (p. 54) — alors que le texte la présente peu diserte avec ses proches, etc. Prise à son propre piège

méthodologique, F. Fix finit par conclure que le texte de Perrault est « inintelligible » (p. 175), « illogi[que] » (p. 176), « invraisemblable » et « incohérent » (p. 196), « aberrant » (p. 211) et « absurde » (p. 217).

- 8 Cela est d'autant plus dommage qu'elle formule aussi des remarques fines, comme sur la sidération que produit le bleu non seulement sur les personnages mais aussi sur le lecteur, ou sur l'« incongru[ité] » (p. 149) « de cette sœur [Anne] qui sacrifie à la prosodie tandis que sa cadette est sur le point [d'être] sacrifi[ée] » (p. 184), sans persévérer dans les conséquences pourtant essentielles de ces intuitions.
- 9 Pierre Sultan, psychologue clinicien et psychanalyste, se pose des questions justes (et trop souvent ignorées par la critique) : Quel âge a le Petit Chaperon rouge ? Pourquoi les parents de la Belle au bois dormant ne la mettent-ils pas au courant de la prédiction des fées ? Pourquoi le prince confie-t-il la Belle à sa mère ogresse ? Pourquoi Cendrillon fait bénéficier ses méchantes sœurs de sa bonne fortune ? Etc. Mais ses réponses l'amènent à produire des théories surprenantes. Ainsi, Cendrillon ne se lamente pas auprès de sa marraine de ne pas pouvoir se rendre au bal, mais souffrirait du départ de ses sœurs adorées pour lesquelles elle a une affection masochiste ; dans « Le Petit Poucet », il s'agit non pas tant du cannibalisme de l'ogre que de celui des parents, car lorsqu'ils abandonnent leurs enfants dans la forêt, ce serait un acte charitable pour éviter, à cause de la famine, d'en arriver à les manger. Si ces parents-là poussent la bienveillance jusqu'à abandonner leurs enfants, presque tous les autres parents seraient défailants : ceux de la Belle pour ne pas avoir véritablement cherché à empêcher la prédiction, ceux du Chat botté simplement d'être morts sans avoir laissé un testament équitable, etc. De même, la mère du Petit

Chaperon rouge, la grand-mère et le loup ne seraient qu'une même figure dévorante puisque l'enfant serait en fait victime du « climat incestuel » (p. 33) produit par sa mère.

- 10 Ces interprétations fantaisistes sont fondées sur une grille d'analyse psychanalytique qui n'est pas canalisée par une lecture rigoureuse du texte. Ainsi l'auteur se demande « Pourquoi le Petit Chaperon rouge [est] finalement dévoré par le loup alors que sa mère l'avait maintes fois mise en garde » (p. 15). Ce qui justement n'est pas le cas, chez Perrault, et la négligence maternelle a déjà été examinée par d'autres commentateurs. Constatant les éléments contradictoires, selon lui, sur l'âge de l'enfant, pubère ou non, il en conclut que cela « renvo[ie] au décalage fréquent entre l'âge réel d'un enfant et l'immaturité psychique liée aux avatars de son développement psychoaffectif » (p. 23). Pourtant le texte est en réalité tout sauf équivoque sur l'âge de l'enfant. Concernant cette fois l'attitude du prince de la Belle, P. Sultan est « surpr[is] » (p. 73) qu'il « s'empresse de quitter le royaume [...] peu de temps après » (p. 75) son arrivée avec la Belle et leurs deux enfants dans la capitale. Il en déduit qu'« à peine monté sur le trône il fuit un royaume dominé par le maternel [à cause] de sa crainte d'être englouti, dissous dans ce tout maternel représenté par sa mère ogresse » (p. 76) ; mais, en fait, le texte de Perrault dit « quelques temps après », et un simple calcul à partir de la durée du mariage clandestin et des âges des enfants indiquent que cela équivaut à trois ans et conduit à une toute autre interprétation.
- 11 Si ces deux ouvrages s'avèrent aboutir à des impasses, il faut néanmoins leur tenir gré d'avoir osé s'engager sur des pistes audacieuses (la prise en compte de textes littéraires contemporains et l'attention aux personnages secondaires) qui méritent d'être explorées.

- 12 Le troisième ouvrage, celui de Jacqueline Kelen, auteur de plusieurs livres sur la spiritualité, est un objet étrange à plus d'un titre. Elle proclame clairement sa vision ésotérique et mystique, de tendance néoplatonicienne. Son écriture est agréable à lire même si les expressions comme « âme radieuse », « âme pérégrine », « mondes visibles et invisibles », « expérience numineuse », « plénitude de l'esprit », « réalités éternelles et cosmiques », « lumière et ténèbres », « sagesse ineffable », etc. sont si récurrentes que son exercice de décryptage se transforme en un code rapidement prévisible. D'ailleurs J. Kelen nous livre dès le début certaines règles de son système de correspondances : « Un homme qualifié de pauvre désigne une personne dénuée de ressources intérieures et un homme mort équivaut au moi charnel et terrestre, coupé de toute dimension transcendante [...] Un chasseur n'est pas quelqu'un qui traque le gibier mais figure le pèlerin quêtant sans relâche la sagesse » (p. 28), et ainsi de suite. Aussi l'histoire de la petite fille et du loup est un « tragique appel aux fils de la Sagesse [pour veiller à ce que la] noble connaissance [ne soit pas] avalée par les forces d'obscurité » (p. 175) ; l'union de la Belle et son prince « évoque les noces intérieures, soudaines et indissolubles, entre l'âme et l'esprit » (p. 260) ; pour Cendrillon, « danser, c'est beaucoup plus qu'exécuter des figures et des gestes, beaucoup plus que se rapprocher de son partenaire et évoluer gracieusement dans le groupe des danseurs. C'est s'accorder aux mouvements des constellations » (p. 280).
- 13 Chaque chapitre commence par un récit qui se veut le résumé du conte mais, étant presque aussi long que le texte original, il se transforme quasiment en réécriture ; tout comme le reste du chapitre qui se veut un commentaire et se transforme en paraphrase basée sur son système de correspondances. Finalement, la distinction entre réécriture et commentaire s'estompe, exemple magistral de ce

qu'analysent Marc Escola et Sophie Rabau (*Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Kimé, 2015), de sorte que les interprétations de J. Kelen sur des textes du genre merveilleux se métamorphosent en élégante « écriture seconde » qui relève plutôt de l'étrange, voire du bizarre.