



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Charles PERRAULT

(France)

(1628-1703)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout ses "*Contes*").**

Bonne lecture !

Né à Paris le 12 janvier 1628, avec son frère jumeau, François, qui allait mourir six mois plus tard, il était le fils de Pierre Perrault qui, originaire de Tours, était avocat au parlement de Paris, et, avec sa femme, Pâquette Leclerc, dirigeait une puissante famille de la haute bourgeoisie de robe. Ils avaient sept enfants dont cinq garçons, unis par les goûts et les intérêts, d'esprit ouvert, passionnés de littérature et de beaux-arts, tous ambitieux et ravis de vivre en France sous le règne du plus grand des rois. L'aîné, Pierre, allait être receveur général des finances ; le second, Nicolas, théologien et vibrant défenseur du jansénisme ; le troisième, Claude, médecin, savant et architecte (son nom est attaché à la construction de la colonnade du Louvre) ; le quatrième, Jean, avocat ; le dernier, Charles, fonctionnaire et écrivain.

La famille étant de sensibilité moderne et ayant mis dans son programme d'éducation la rigueur et l'austérité des jansénistes, il fut élevé dans l'horreur des superstitions populaires et s'intéressa d'abord passionnément aux problèmes scientifiques qui étaient débattus dans son milieu (aussi bien en mathématiques qu'en mécanique ou en hydrologie, en médecine qu'en architecture). Mais, très tôt, il découvrit que la littérature constituait sa vraie vocation, et il s'exerça à la rime dès son plus jeune âge. Il suivit d'abord le cycle usuel d'études au collège de Beauvais. Mais, à l'âge de seize ans, étant entré en conflit avec ses maîtres pour avoir osé lire et défendre "*Le discours de la méthode*" de Descartes, ouvrage alors jugé « téméraire et condamnable », il ne termina pas sa classe de philosophie. Avec son camarade, Beurain, il quitta le collège et apprit désormais à son rythme et selon ses désirs. Au bout de quatre ans, les deux autodidactes, qui lurent abondamment les classiques latins et les œuvres contemporaines, étaient devenus très cultivés. Perrault confia dans ses "Mémoires" : « *Si je sais quelque chose, je le dois particulièrement aux trois ou quatre années d'étude que je passai ainsi* ».

En 1647, il commença ses études de droit.

Pris par la mode du burlesque qui faisait rage dans les années 1640, il composa, avec Beurain :

“L'Énéide travestie”
(1648-1649)

Traduction en vers burlesques

C'était la traduction du sixième livre de l'"Énéide" de Virgile.

Commentaire

Le texte demeura inédit jusqu'en 1901.

Charles Perrault prépara des examens de droit, obtint sa licence à Orléans et s'inscrivit au barreau de Paris en 1651.

Puis, dans la même veine que "*L'Énéide travestie*", il composa avec ses frères, Nicolas et Claude, et publia :

“Les murs de Troie, ou L'origine du burlesque”
(1653)

Poème

Tout en faisant une théorie du genre du burlesque, les auteurs raillaient avec verve les épopées antiques.

Commentaire

Issue d'un amusement de jeunesse, à la facture souvent grossière, l'œuvre entamait néanmoins une critique de l'Antiquité plus radicale qu'il ne semblait en se plaçant dans une perspective chrétienne, à une époque où la querelle sur le jansénisme battait son plein (Nicolas Perrault défendit vigoureusement les thèses d'Arnauld jusqu'à être exclu de la Sorbonne) : c'est à l'aune de cette influence janséniste qu'il faut mesurer le ton finalement très moral de cette parodie enjouée.

S'il était avocat, Charles Perrault n'exerça que très peu, ne prononçant que deux plaidoiries. Mais, en 1654, son frère, Pierre, qui avait acheté une charge de receveur général des finances, le plaça auprès de lui comme commis de la recette générale. Cette sinécure, qui le mettait à l'abri du besoin, lui laissa le temps de mener une vie de dilettante cultivé, de recevoir, dans la maison de ses parents disparus qu'il occupait, quelques amis choisis (Charpentier, Colletet, La Mesnardière, Quinault...), de fréquenter les salons mondains, d'écrire, pour les dames qui en raffolaient, des vers galants teintés de préciosité :

“Portraits d'Iris”

(1659)

Poème

Commentaire

Le poème fut publié dans les *“Divers portraits”* de la duchesse de Montpensier.

“Les jumelles ou La métamorphose du cû d'Iris en astre”

Poème

Jupiter, qui s'ennuie sur son trône, envoie Mercure sur terre avec la consigne de trouver quelque objet agréable à regarder qui trouverait place au ciel. Mercure prospecte en vain puis, au moment où il va rentrer bredouille, aperçoit dans la rivière « *le cû d'Iris qui se baignait* », le rapporte à Jupiter comme un « *unique objet* », « *rien dans le Ciel ne lui ressemble* ». Jupiter, convaincu, résout de proposer aux autres dieux de promouvoir ce joli cû en astre. La discussion qui s'engage permet aux dieux de se reprocher leurs débauches.

Commentaire

C'était une parodie du poème à la mode *“La métamorphose des yeux d'Iris en astre”*, de l'abbé Habert.

L'orthographe « *cû* » s'explique quand on sait que Perrault, chargé, en 1672, par Colbert de présider une commission d'académiciens qui avait pour mission de réformer et de simplifier l'orthographe, supprima le « *l* » qui ne se prononce pas et écrivit « *cû* » avec un accent circonflexe.

Le poème, d'un tonus et d'un lyrisme peu ordinaire, est un hymne à la gloire du « *cû* » qui, à la fois double et unique, donne, lorsqu'il est jeune et bien tourné, l'idée de la perfection absolue. En fait, il ridiculise la mythologie des Grecs et des Romains, en rappelant les crimes divers que les dieux commettaient en toute impunité (inceste, infidélité, prostitution, homosexualité). Il se moquait des sujets stupides d'épopées comme l'*“Iliade”*, l'*“Odyssée”* ou l'*“Énéide”*, si chers aux Anciens.

‘‘Dialogue de l'Amour et de l'Amitié’’
(1660)

Poème

L'auteur commence par nous raconter la naissance simultanée de l'Amour et de l'Amitié, puis nous les montre disputant de leur pouvoir respectif. L'Amour déclare : « *Je n'entre guère dans un cœur qu'il ne s'en aperçoive ; la joie qui me précède, l'émotion qui m'accompagne et le petit chagrin qui me suit font assez connaître qui je suis.* » - « *Vous savez, mon frère, dit l'Amitié à l'Amour, que je n'ai pas toujours été si méprisée, vous m'avez vu régner autrefois sur la terre avec un empire aussi grand et aussi absolu que le vôtre. Il n'était rien alors que l'on osât me refuser, l'on faisait gloire de me donner toutes choses, et même de mourir pour moi, si l'on croyait que je le voulusse, et je puis dire que je me voyais alors maîtresse de beaucoup plus de coeurs que je n'en possède à présent, bien que les hommes de ce temps-là n'eussent la plupart qu'un même cœur à deux, et qu'aujourd'hui il ne s'en trouve presque point de qu'il ne l'ait double.* »

Commentaire

Le poème se présente comme une question d'amour allégorique, jeu littéraire à la mode dans les salons de l'époque. À première vue, on se croirait chez les précieuses ridicules ou les femmes savantes. Avec plus d'attention, on découvre un texte d'une ambiguïté systématique, car, avec beaucoup d'insistance, Perrault explore la confusion des sentiments, soit que l'amour se déguise en amitié pour se faire accepter, soit qu'il se fasse illusion à lui-même et croie sincèrement n'être qu'amitié. Au terme de ces analyses, l'« amour grec » est évoqué avec un lyrisme plein de nostalgie.

Le jeu de la séduction le laissant insatisfait, d'autant plus que sa muse semblait s'en être allée, Charles Perrault s'essaya à célébrer les grands événements du royaume, à flatter habilement le roi qui ne réclamait de la plume que le vigoureux va-et-vient de la brosse à reluire :

‘‘Ode sur la paix’’
(1660)

Poème

Commentaire

L'ode fut écrite à l'occasion du traité des Pyrénées (1659) qui mit fin à la guerre qui opposait depuis 1635 la France aux Habsbourg d'Espagne.

‘‘Ode sur le mariage du roi’’
(1660)

Poème

Commentaire

C'était le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse.

“Ode sur la naissance du dauphin”

(1661)

Poème

“Le miroir ou La métamorphose d'Orante”

(1661)

Poème

Orante est un gentilhomme faiseur de portraits, qui connaît des amours très chastes avec la jolie Calliste. Elle ne se lasse pas des portraits improvisés et flatteurs qu'il fait d'elle. Mais, un jour, elle est atteinte par la petite vérole, et son amant lui renvoie son image défigurée. Furieuse, elle le frappe alors avec un poinçon, et Orante se brise en mille morceaux, qui lui renvoient non plus un mais mille portraits de sa laideur. L'Amour apparaît, recolle les morceaux et transforme Orante en miroir. L'Amour s'y regarde, s'inspecte, s'apprécie et tombe amoureux de lui-même.

Commentaire

D'origine vénitienne, ce conte pour adultes est d'un érotisme discret.

Si le talent littéraire de Perrault fut discuté par Racine qui trouvait ses vers poussifs, laborieux, ses poèmes galants lui apportèrent une grande estime, en particulier dans le cercle de Fouquet, tant ils maniaient avec aisance l'ambiguïté et l'équivoque au goût du jour en même temps que les références mythologiques.

Parallèlement, ses odes politiques le firent bien voir des milieux littéraires proches de Colbert, qui était intéressé par sa facilité à versifier autant que par son habileté à présenter la politique royale sous un jour favorable. Grand travailleur, aimable, spirituel, il était fort apprécié de la Cour et apparut bientôt comme une recrue de choix pour mener à bien le projet culturel de remise en ordre de la France, d'organisation du milieu littéraire pour obtenir que tous les créateurs chantent la gloire de Louis XIV.

En 1661, protégé par Jean Chapelain, il entra ouvertement au service de Colbert. Il s'imposa rapidement comme son homme à tout faire, passant avec aisance des pièces de l'accusation pour le procès de Fouquet à telle commande de marbre pour le buste de Louis XIV confiée au Bernin, à tel poème qui indiquait aux peintres pensionnés par le roi ce qu'ils devaient produire pour célébrer leur mécène ou à ce :

“Discours sur l'acquisition de Dunkerque par le roi”

(1663)

Poème

Commentaire

La ville, prise par Turenne en 1658, fut réunie définitivement à la France par le traité des Pyrénées en 1659.

Même si, en 1664, son frère, Pierre, perdit sa charge de receveur général pour avoir, acculé à la faillite, puisé dans les caisses pour se payer ce qu'on lui devait, Charles, tout en le défendant, demeura au service de Colbert, et habile à saisir la volonté du ministre, bien introduit dans les milieux

littéraires, il continua à jouer un rôle essentiel dans le mécénat royal qui était, en fait, la mise en place de la culture comme instrument de propagande de l'État, l'organisation de l'absolutisme dans le secteur des intellectuels. Il s'employa à rallier le plus grand nombre possible d'artistes autour du Roi-Soleil dont les rayons bienfaisants devinrent bienfaiteurs ; il établit la liste des pensions accordées et qui étaient d'autant plus importantes que la louange écrite atteignait les plus hauts sommets de la flatterie. Il porta les instructions de Colbert aux diverses Académies qui venaient d'être créées et qui étaient chargées de canaliser les projets artistiques. Il composa des devises en latin célébrant les victoires et les réalisations de Louis XIV. Il surveilla l'édification des palais et des monuments destinés à donner une haute idée de la magnificence royale. Il était partout, veillait à ce que tout ce qui se disait, ou se construisait, contribue à donner de l'image royale la plus haute idée.

Faisant une carrière exemplaire dans l'administration, il devint l'une des autorités culturelles de l'époque. D'abord secrétaire de la « Petite Académie » (la future Académie des inscriptions et belles-lettres), il fut, en 1665, nommé commis à la surintendance des bâtiments royaux, créa le Petit Conseil du Louvre où siégeaient Le Vau, Le Brun, son frère, Claude, et lui-même. En 1666, il rassembla les éloges de Mazarin. En 1667, il mit en œuvre le projet de la colonnade du Louvre : Louis XIV préféra ses propositions à celles du Bernin, et le projet fut confié à l'architecte Le Vau, assisté de Claude Perrault, qui conçut les machines de construction. Il fit renoncer Colbert à son projet d'interdire au public l'accès du jardin des Tuileries. Il fit construire l'Observatoire du roi d'après les plans de Claude. Il surveilla les travaux à Versailles.

Il écrivit :

‘La peinture’
(1667)

Poème

L'énumération des genres correspondant à ceux que désignent les Muses et une brève et étonnante histoire qui est censée expliquer l'invention de la peinture ne sont qu'entrée en matière pour permettre à Perrault de conseiller aux peintres de l'Académie de peinture (et plus particulièrement Lebrun) de représenter directement les victoires de Louis XIV sans passer par la métaphore des sujets antiques.

‘Le Parnasse poussé à bout’
(1668)

Poème

Sous forme d'une lettre à Chapelain, c'est une allégorie mythologique en prose et en vers où Perrault poursuivait l'apologie du règne.

‘Courses de têtes et de bagues faites par le roi et par les princes et seigneurs’
(1669)

Poème

C'est une relation du carrousel de 1662.

Commentaire

Le luxueux volume, orné de gravures par Chauveau et Israël Silvestre, sortit des presses de l'imprimerie royale,

En 1671, Charles Perrault fut élu à l'Académie française presque automatiquement, pour des motifs assurément plus politiques que littéraires. Il prononça un discours de réception et cela allait devenir une partie obligée du rituel. Il ne délaissa pas pour autant ses occupations au sein d'autres académies : de peinture, de sculpture, des sciences.

La même année, à la demande de Chapelain, il fit en sorte que *"L'art poétique"* de Boileau n'obtint pas de permis d'imprimer.

En 1672, devenu le chancelier de l'Académie française, il en redéfini les règles de fonctionnement : il introduisit l'usage des séances publiques pour la réception des nouveaux membres, les élections à bulletins secrets et le système des jetons de présence (destiné à améliorer l'assiduité...). Il contribua aussi, suivant la volonté de Colbert, à accélérer l'achèvement du *"Dictionnaire"*, important instrument pour l'affirmation de la langue nationale. Il prit part à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts.

Son efficacité s'avéra une nouvelle fois telle que Colbert lui confecta un office sur mesure, la charge de contrôleur général des bâtiments et jardins, arts et manufactures de France.

Alors au sommet de sa gloire à l'âge de quarante-deux ans, il se maria avec Marie Guichon, qui en avait dix-neuf.

Il continua son œuvre de panégyriste officiel, composant avec Quinault :

"Deux poèmes à la louange du roi"

(1674)

La réussite de Perrault dans le rôle d'éminence grise demeurait toutefois fragile : les relations avec Colbert n'étaient pas toujours faciles, Louvois et ses partisans lui étaient hostiles, et des écrivains comme Racine et Boileau critiquaient les hommes en place. Un retournement en faveur de ces derniers se dessina quand, en 1674, le roi autorisa la publication de *"L'art poétique"*. L'ouvrage contenant quelques railleries à l'encontre de Charles et de Claude Perrault, il s'ensuivit une polémique à coups de pamphlets et de poèmes vengeurs, qui tourna au désavantage de Perrault : Colbert réduisit ses activités.

Le temps lui était ainsi laissé de multiplier les écrits et de tenter de revenir à une position importante dans le monde. À l'affrontement personnel avec Boileau s'ajouta alors une querelle d'une autre ampleur, celle qui opposait « Anciens » et « Modernes » : les premiers (Boileau, Racine, la Fontaine, La Bruyère et les érudits) voulaient que se continue la tradition qui faisait que, depuis la Renaissance, les écrivains proposent aux classes cultivées des œuvres fortement inspirées de la culture gréco-latine ; les seconds (en particulier, Perrault et Fontenelle) affirmaient la valeur des meilleurs écrivains contemporains, l'intérêt que présentait le fonds populaire.

Perrault publia :

"Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée "Alceste ou Le triomphe d'Alcide"

(1674)

Pamphlet

L'opéra était de Quinault (et Lulli), et Perrault jugeait le dramaturge moderne supérieur à Euripide. Il affirmait que l'opéra avait prouvé que le merveilleux mythologique usé pouvait être avantageusement remplacé par les fées et les magiciens de l'Arioste et du Tasse.

Commentaire

Derrière l'anecdote de faits littéraires, Perrault commençait à esquisser une réflexion critique sur les fondements culturels de la société. Il revendiquait un art chrétien et moral.

Racine répondit à Perrault dans sa préface d'*"Iphigénie"*, ce qui s'inscrivait dans la querelle des « Anciens » et des « Modernes ».
En 1675, Perrault réunit ses œuvres :

"Recueil de divers ouvrages en prose et en vers" (1675)

Pour avoir déclenché la querelle des « Anciens » et des « Modernes », Perrault vit, à partir de 1676, ses relations avec Colbert se rafraîchir.
En 1677, Boileau et Racine obtinrent la charge d'historiographes du roi. Boileau épingla Perrault dans une de ses *"Épigrammes"* :

« Ne blâmez pas Perrault de condamner Homère,
Virgile, Aristote, Platon.
Il a pour lui Monsieur, son frère,
G... N... Lavau, Caligula, Néron,
Et le gros Charpentier, dit-on. »

En 1678, Marie Guichon, qui avait eu quatre enfants (une fille et trois garçons), mourut des suites de ses dernières couches.
Perrault publia :

"Harangue faite au roi après la prise de Cambrai" (1679)

Commentaire

La ville fut réunie à la France par l'un des traités de Nimègue (1678) qui marqua la fin de la guerre de Hollande qui opposait la France aux Provinces-Unies et à l'Espagne depuis 1672.

En 1680, Perrault perdit ses émoluments.
Il continua cependant de mettre sa plume au service de la Petite Académie et de la couronne :

"Poème à la louange de M. Le Brun" (1681)

Commentaire

Charles Le Brun était devenu le premier peintre du roi en 1662, puis le directeur de la manufacture des Gobelins et du mobilier royal, exerçant un pouvoir grandissant sur la direction et l'organisation des beaux-arts.

“Le banquet des dieux à la naissance de monsieur le duc de Bourgogne”
(1682)

Poème

Commentaire

C'était le petit-fils de Louis XIV.

La fonction de premier commis de Perrault cessa progressivement. En 1683, à la mort de Colbert, sa situation se dégradait tout à fait, entraînant une disgrâce presque totale. Il fut, par Louvois, congédié de sa charge de contrôleur général et exclu de la Petite Académie ; seulement resté directeur de l'Académie, il fut de facto mis d'office, à cinquante-cinq ans, dans une retraite presque totale. Il se replia sur sa famille et se consacra à l'éducation de ses quatre enfants.

Mais, ne perdant pas de vue la littérature et poursuivant et approfondissant sa réflexion religieuse, pour reconquérir sa place, il joua la carte de l'humanisme dévot, essaya d'appliquer, contre la « galanterie » de Racine, sa théorie d'un art chrétien et moral dans :

“Épître chrétienne sur la pénitence”
(1683)

Poème

Commentaire

C'était une louange de Louis XIV, protecteur de la religion catholique.

“Aux nouveaux convertis”
(1685)

Poème

Commentaire

Le poème fut composé à l'occasion de la révocation de l'Édit de Nantes.

“Saint Paulin, évêque de Nole”
(1686)

Épopée de plus de cinq mille vers en six chants

Commentaire

Se plaçant sous la protection de l'« Ancien » modéré qu'était Bossuet (auquel l'œuvre fut dédiée), Perrault entendait invalider la position de Boileau qui tenait les épopées à sujet chrétien pour déplacées, voire sacrilèges. Boileau et Racine se contentèrent de médire des nombreux mauvais vers de Perrault en se gardant bien de toucher au fond du débat que ce dernier voulait susciter.

‘Le génie’
(1686)

Poème

Commentaire

C'est une épître à Fontenelle que Perrault lut à l'Académie française.

Relançant la vieille querelle des « Anciens » et des « Modernes », Perrault, le 27 janvier 1687, en pleine Académie française, dans le cadre solennel d'une célébration de la guérison de Louis XIV, lut :

‘Le siècle de Louis le Grand’
(1687)

Poème

S'il commence par une formule percutante :

*« La belle Antiquité fut toujours vénérable
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable »*

Perrault continue en affirmant :

*« Je vois les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;
Et l'on peut comparer sans crainte d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.
Platon qui fut divin du temps de nos aïeux,
Commence à devenir quelquefois ennuyeux. »*

Se fondant sur l'argument que le progrès indiscutable dans les sciences s'étend aussi aux disciplines artistiques, il prône la remise en cause des autorités traditionnelles, dénigre les auteurs antiques, tant dans les arts que dans les sciences, associe l'Antiquité au paganisme, accumule les preuves de la supériorité des modernes (Régnier, Malherbe. Voiture, Corneille, Molière, Raphaël, Girardon, Lully...) du fait de leur bon sens, de leur mesure, de leur élégance, de l'influence du roi et du christianisme, étape décisive dans l'évolution de l'humanité, écarte l'idée d'une « *nature en notre âge affaiblie* », propose que « *l'on peut comparer, sans crainte d'être injuste, le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste* », terminant par un panégyrique (soixante-six vers) de la politique (religieuse comprise) de Louis le Grand, considérant Versailles comme un nouveau palais d'Alcinoüs.

Commentaire

Ce retentissant poème, d'une valeur littéraire limitée du fait de son style simple, clair, mais riche en formules très travaillées et souvent polémiques, bien qu'il ne fût pas au déshonneur des Anciens, mit le feu aux poudres, eut un succès de scandale et relança la querelle des « Anciens » et des « Modernes », dont les enjeux dépassaient les polémiques de leurs chefs respectifs, Boileau et Perrault, dans une phase chaude d'hostilités. L'habileté de Perrault, que les académiciens soutinrent, fut d'obtenir que le débat n'engageât plus seulement l'art chrétien et l'art païen de l'Antiquité, mais mît en jeu la gloire de Louis XIV et de la nation française que tout homme de lettres se devait de célébrer contre le poids de la tradition. Les « Anciens », piqués au vif, remirent en cause l'absolutisme royal. Perrault allait, dix ans durant, polémiquer avec Boileau, dont, dans ses « *Mémoires* », il releva la réaction : « *Après avoir grondé longtemps tout bas, M. Despréaux s'éleva dans l'Académie et dit que c'était une honte qu'on fît une telle lecture qui blâmait les plus grands hommes de l'Antiquité.* »

Encore une fois, Boileau et Racine protestèrent mais en préférant l'escarmouche dédaigneuse au débat d'envergure.
Perrault publia :

“Ode à Monseigneur le Dauphin sur la prise de Philisbourg”
(1688)

Commentaire

Philisbourg était une petite ville fortifiée du duché de Bade, qui fut prise lors de la guerre contre la ligue d'Augsbourg.

Entraîné malgré lui dans une longue polémique, le champion des « Modernes » qu'était Charles Perrault se lança alors dans une immense entreprise :

**“Parallèle des Anciens et des Modernes
en ce qui regarde les arts et les sciences,
l'éloquence, la poésie, l'astronomie, la géographie, la navigation, la guerre, la philosophie”**
(1688 à 1697)

Essai de plus de 2200 pages en quatre volumes

Loin d'être un ouvrage pesamment didactique, ce sont cinq dialogues animés se déroulant dans les jardins de Versailles entre un magistrat, admirateur des Anciens, un chevalier gagné aux Modernes, et un abbé, porte-voix de l'auteur dont les propos occupent toujours, à eux seuls, plus de la moitié de la conversation et qui incarne l'esprit nouveau, critique et individualiste, « *plus riche de ses propres pensées que de celle des autres* ».

La conversation est prétexte à description, admiration et comparaison entre Anciens et Modernes, et on y trouve des échos de la querelle des « Anciens » et des « Modernes » (voir ‘*Lettre à Ménage*’ et ‘*Lettre à Despréaux*’ au tome IV). Perrault remet en question l'idéal classique fondé sur le culte de l'Antiquité. Il critique le principe d'autorité. Il affirme que le progrès est possible en art comme en sciences. Il exprime une philosophie de l'Histoire où le progrès est la conséquence du « *règne heureux d'un excellent monarque* ».

Néanmoins, il s'efforce de trouver une issue honorable au débat et fait preuve de profondeur et de nuances (voir la douzaine de textes anciens et modernes cités à titre comparatif en appendice du tome II). Dans cette perspective, on apprécie, par exemple, l'intitulé du tome III, “*Éloquence*” : il signifie en effet que, pour les « Modernes », la littérature ne saurait être envisagée que dans le cadre des catégories antiques. D'une manière plus générale, on remarque que Perrault se dresse moins contre les valeurs des Anciens que contre leur dénaturation au cours des siècles, par la faute d'une volonté systématique et étroite d'imitation. De fait, reprenant la notion de progrès chère aux « Modernes », il l'assied sur le raisonnement : « *La liberté louable qu'on se donne aujourd'hui de raisonner sur tout ce qui est du ressort de la raison est une des choses dont il y a plus de sujet de féliciter notre siècle* » (‘*Premier dialogue*’), et l'expérience : « *L'orgueilleux désir de paraître savant par des citations a fait place au désir sage de l'être en effet par la connaissance immédiate des ouvrages de la nature* » (‘*Premier dialogue*’). Sa démonstration est imprégnée de cartésianisme : la méthode qui permet « *d'arranger des preuves et des raisonnements* » remet en cause le prestige de l'érudition ; « *le moindre homme d'esprit et de bon sens [est] comparable à ces savants illustres et même leur passerait sur le ventre malgré tout le latin et le grec dont ils sont hérissés* » ; « *il faut voir ce que*

pensent naturellement les personnes de bon goût et bon esprit ». L'esprit et le goût (chez Perrault, l'urbanité et la politesse) trouvent leur sérieux dans le christianisme, car la Révélation a libéré l'humanité de la barbarie et de la superstition ; le dogme du péché originel a expliqué aux Modernes la vraie nature de l'être humain (*"Quatrième dialogue"*).

D'où la supériorité du siècle dans les divers domaines de l'activité humaine ; il a l'avantage fondamental de venir après, car Perrault récuse l'idée d'une dégradation à l'oeuvre dès l'origine, la nature « *en tout temps fait les mêmes efforts* ». Supériorité qui se marque non seulement dans les sciences, les techniques (le texte s'achève symboliquement par un feu d'artifice), mais aussi dans les arts : la Grèce ignorait la polyphonie, Raphaël le clair-obscur, Virgile, les règles du poème épique.

Commentaire

Ces dialogues ont lieu à Versailles, c'est-à-dire sous l'égide symbolique du roi. Les trois personnages illustraient la division de l'élite intellectuelle du royaume entre les défenseurs de la société traditionnelle (aristocratie, haute magistrature, bourgeoisie janséniste) et les promoteurs d'un État moderne fondé sur le progrès des sciences et des techniques (Perrault, Fontenelle, *"Le Mercure galant"*, les salons précieux). Cette approche critique des civilisations ancienne et moderne, qui peut être considérée comme une des premières recherches de littérature comparée, développe les idées du *"Siècle de Louis le Grand"* (1687), d'ailleurs réinséré dans le premier tome.

En s'appuyant sur le christianisme. Perrault conféra au progrès un fondement métaphysique.

Cette réflexion a les limites de son temps : parler de supériorité suppose une homogénéité des oeuvres comparées, une norme absolue du beau ; en cela, Perrault participait bien de l'esthétique classique ; mais il en ébranla les normes : ses positions sur la traduction (il faut préférer à l'original le texte traduit, car nous en comprenons mieux la démarche et le sens), sa conception d'une Histoire non éloquente (il reprocha à Tite-Live ses harangues) au nom de la vérité étaient révélatrices de cette crise qui secouait la conscience classique.

Perrault fit preuve d'un sens de l'Histoire qui annonçait le siècle suivant, car, pour lui, l'avancée du temps mais aussi les conditions économiques et politiques conditionnent l'épanouissement d'une époque.

Il pensait que l'ouvrage, où il livrait la somme théorique de ses positions, lui vaudrait la mise au pas de ses adversaires et sa propre réhabilitation.

La polémique semble avoir stimulé chez Charles Perrault une création artistique des plus variées :

"Le cabinet des beaux-arts"

(1690)

C'est le commentaire d'un recueil d'estampes.

"Ode au roi, sur la prise de Mons"

(1691)

Commentaire

Dans le cadre de la guerre de succession d'Espagne qui opposait la France aux forces alliées (Espagnols, Anglais, Hollandais, etc.), en mars 1691, les armées de Louis XIV déployèrent de très importants moyens pour s'emparer de la ville de Mons, une des places-fortes les plus importantes des Pays-Bas méridionaux, qui fut prise le 9 avril 1691.

“L’oublieux”
(1691)

Comédie en trois actes

Commentaire

Le texte fut publié en 1868.

“Les Fontanges”
(1691)

Comédie en trois actes

Commentaire

Le texte fut publié en 1868.

Surtout, Perrault écrivit des contes, le genre des contes de fées étant à la mode dans les salons mondains, les membres de la haute société assistant aux veillées populaires et prenant note des histoires qui s’y racontaient.

Il publia :

“La marquise de Salusses ou La patience de Grisélidis”
(1691)

Poème de 30 pages

Un prince piémontais ombrageux, pressé par son peuple de se marier, se montre très méfiant à l’égard des femmes. Cependant, il rencontre une jeune bergère, Grisélidis, qui est douée de qualités physiques et morales telles qu’il tombe amoureux d’elle et déclare vouloir l’épouser. Sa réponse simple mais résolue indique déjà la force, l’énergie indomptable, la fidélité, la patience, qui lui donneront une auréole presque miraculeuse. Comme métamorphosée, elle se montre une excellente épouse. Mais, toujours méfiant, pour éprouver sa vertu, il la soumet à de nombreuses tortures morales. Comme elle a donné naissance à une fille, il la lui enlève, la met dans un couvent et prétend qu’elle est morte. Il répudie Grisélidis, la renvoie, dépouillée, avec une chemise pour tout vêtement, chez son père. Il feint de chercher à se remarier avec une jeune fille trouvée dans un couvent. Grisélidis, restée d’une « *patience* » exemplaire, ayant tout accepté, le félicite de son choix. Il la fait revenir dans sa demeure pour qu’elle y dirige les travaux des servantes qui préparent l’arrivée de la nouvelle épouse. Enfin, rassuré, définitivement convaincu et conquis, il l’embrasse en déclarant avoir voulu mettre à l’épreuve sa fidélité, sa constance et son obéissance. Feignant d’introduire dans la maison sa prétendue nouvelle épouse, il lui révèle son subterfuge, la reprend, la restaure dans la dignité de son statut, lui révèle que, loin d’être morte, leur fille, qu’il mettait parallèlement à l’épreuve, va se marier avec le fils d’un roi.

Commentaire

Ce long poème à coloration pastorale et sans féerie a sa source littéraire soit :

- dans “*Frêne*”, un lai de Marie de France (XIIe siècle) où Frêne est une enfant abandonnée qui doit préparer le lit nuptial du seigneur, qui est son amant, et de sa jumelle, Coudre pour laquelle Frêne,

avant que tout se découvre et finit bien grâce à la «soie à rosaces où toute petite elle fut enveloppée» ;

- dans "*Griselda*", une nouvelle du "*Décameron*" (1350-1355) de Boccace dont une version latine fut donnée par Pétrarque (1374), dont l'histoire fut reprise par Chaucer dans les "*Contes de Cantorbéry*" (vers 1384) : c'est le conte du "*Clerc*" où il traduit la version latine établie par Pétrarque, n'y ajoutant que quelques traits touchants, son originalité étant en premier lieu d'ordre poétique et dans cette pèroraison narquoise :

« Grisilde est morte, sa patience avec elle,
Et toutes deux ensemble sont enterrées en Italie :
Aussi proclamé-je devant cette assistance
Qu'aucun mari n'ait l'audace d'assaillir
La patience de sa femme, dans l'espoir de trouver
Celle de Grisilde, car pour certain il échouerait. »

De nombreuses adaptations circulèrent tout au long des XVe et XVIe siècles sous le titre de "*La patience de Grisélidis*", cette humble et obéissante bergère émouvant pendant tant de siècles l'imagination populaire et offrant des thèmes à tous les arts.

Son histoire fut même associée à celle de vies de saints et on peut estimer que c'est à ce titre que Perrault en eut connaissance. Il voulut protester contre "*La matrone d'Éphèse*" de La Fontaine, critiquer la misogynie et célébrer la fidélité et la patience dont les femmes sont capables.

Le poème fut lu à l'Académie française en 1691.

Perrault le fit reparaître en 1694 avec "*Les souhaits ridicules*" et "*Peau d'âne*".

"*La chasse*"

(1692)

Poème

Commentaire

C'est un poème humoristique, sous forme d'une épître à M. de Rosières, le chanoine Guichon, beau-frère de Perrault.

"*La création du monde*"

(1693)

Essai

C'est une réflexion théologique sur l'ordre du monde.

Commentaire

En 1697, Perrault reprit l'oeuvre et lui donna pour titre : "*Adam ou La création de l'homme, sa chute et sa réparation*".

“Les souhaits ridicules”
(1693)

Poème de 5 pages

*«Il était une fois un pauvre bûcheron
Qui las de sa pénible vie
Avait, disait-il, grande envie
De s’aller reposer aux bords de l’Achéron.»*

Jupiter lui dit : *«Je te promets [...] d’exaucer pleinement les trois premiers souhaits que tu voudras former.»* Tout heureux de son sort, assis auprès de sa femme devant un bon feu de braise, il soupira : *«Qu’une aune de boudin viendrait bien à propos !»* Devant ce gâchis, sa femme se fâcha, le ton monta : *«Peste soit du boudin ! Plût au ciel, maudite pécore qu’il te pende au nez !»* Et voilà que le deuxième souhait fut perdu à son tour. Pour le troisième souhait, il lui laissa choisir entre devenir reine ou être débarrassée du boudin, ce qu’elle préféra, leur état étant donc alors le même qu’avant.

Commentaire

Ce petit conte en vers sur la vanité des souhaits se rattache à une très ancienne tradition, orale ou écrite ; on y trouve :

- ce conte des *« Mille et une nuits »* où un homme bénéficiant des trois souhaits choisit d’avoir un gros phallus afin de pouvoir satisfaire sa femme ; mais il se voit nanti d’une véritable colonne qui effraie sa femme ; aussi demande-t-il d’en être libéré et se trouve réduit à l’état d’eunuque ; il lui faut utiliser le troisième souhait pour retrouver son état premier ;

- *“Quatre souhaits”* de Saint Martin, «où les souhaits sont perdus par la sensualité de la femme» ;

- *“Le roman des sept sages de Rome”* ;

- etc..

On comprend pourquoi Perrault qui, dans son introduction, parla de *«folle et peu galante fable»*, a choisi le boudin qui fait évidemment penser à autre chose.

Le conte indique qu’on est responsable de ce qu’on fait par colère ou par sottise, alors qu’on devrait avoir suffisamment de maîtrise ou de sagesse. Mais Perrault le clôtura par une morale peu morale où il affirma que, si les paysans sont si pauvres, c’est bien parce qu’ils méritent leur condition.

Le conte fut publié dans *“Le Mercure galant”*.

Il reparut en 1694 avec *“Grisélidis”* et *“Peau d’âne”*.

Sur ce thème des souhaits, de la fortune ou de l’infortune de ceux qui les voient se réaliser, selon ou contre leur volonté, on peut comparer le conte avec la fable de La Fontaine *“Les souhaits”* (livre VII, 6) où, sur la proposition d’un « follet », ses hôtes, qui sont pauvres, demandent d’abord l’abondance et n’en subissent que des désagréments ; demandent donc de revenir à la médiocrité, pour enfin demander la sagesse : *« C’est un trésor qui n’embarrasse point. »* Il faut donc reconnaître la supériorité du fabuliste.

On retrouve le thème dans *“Faust”*, de Goethe, et dans *“La peau de chagrin”*, de Balzac.

Une autre version de cette histoire, pas burlesque du tout, mais au contraire, hautement dramatique, est *“The monkey’s paw”* (*“La patte de singe”*) de William Wymark Jacobs.

“Dialogues d’Hector et d’Andromaque”
(1694)

Poème

Commentaire

Ils furent tirés du sixième livre de l'«*Illiad*e».

En 1694, Perrault publia, avec une préface qui critiquait l'immoralité des contes antiques et vantait les enseignements contenus dans les contes modernes, c'est-à-dire dans les histoires qui, d'après lui, datent d'une période où le christianisme a vaincu le paganisme, «*Grisélidis*» et «*Les souhaits ridicules*» et un troisième conte en vers :

«*Peau d'âne*»

(1694)

Poème de 13 pages

*« Il était une fois un roi,
Le plus grand qui fût sur la terre,
Aimable en paix, terrible en guerre,
Seul enfin comparable à soi ».*

Il possédait un âne « *qui ne faisait jamais d'ordure / Mais bien beaux écus au soleil / Et lous de toute manière* ». Il était fort amoureux de son épouse. Mais elle vint à mourir, exigeant de lui qu'il n'épouse qu'« *une femme plus belle, / Mieux faite et plus sage que moi* ». Or il voulut épouser leur charmante fille :

*« L'infante seule était plus belle,
Et possédait certains tendres appas
Que la défunte n'avait pas.
Le roi le remarqua lui-même,
Et, brûlant d'un amour extrême
Alla follement s'aviser
Que par cette raison il devait l'épouser. »
« Mais la jeune princesse triste
D'ouïr parler d'un tel amour,
Se lamentait et pleurait nuit et jour ».*

Elle se jeta aux pieds de son père, et le conjura, avec toute la force qu'elle put trouver dans son esprit, de ne la pas contraindre à commettre un tel crime. Sur le conseil de sa marraine, qui était fée, pour mieux repousser cette union incestueuse, elle fit des demandes réputées irréalisables, lui demanda les robes les plus extraordinaires, une robe « *couleur du Temps* », puis une robe « *couleur de Lune* » et enfin une robe « *couleur du Soleil* ». Cependant, chaque fois, les meilleurs ouvriers du royaume (menacés de pendaison par le roi s'ils échouaient) parvinrent à confectionner la parure. La princesse exigea alors la peau de l'âne magique. Il en fit le sacrifice et on la lui apporta sur-le-champ. Alors, se dissimulant sous la peau de l'âne, le visage couvert de suie, la princesse s'enfuit dans un lointain royaume et se fit engager comme souillon dans une métairie. Sa marraine lui avait cependant fourni une cassette magique qui voyagea sous terre en même temps qu'elle et qui lui permettait d'avoir ses parures toujours à sa disposition. Aussi, un jour de fête, le prince du royaume l'aperçut par le trou de la serrure, parée de sa robe couleur du Soleil, et tomba aussitôt amoureux d'elle. Il se renseigna sur elle alentour, mais on lui répondit que c'était une souillon, qu'on nommait Peau d'Âne à cause de la peau dont elle s'habillait, et qu'elle était si sale et si crasseuse que personne ne la regardait ni lui parlait et qu'on ne l'avait prise que par pitié, pour garder les moutons et les dindons. Rentré au palais de son père, le prince se laissa dépérir d'amour, jusqu'à ce que, sur l'insistance de sa mère, la reine, il exprimât une curieuse demande : que Peau d'âne lui confectionne un gâteau. En le lui préparant, elle laissa tomber dans la pâte sa bague, ornée d'une émeraude. Le prince l'ayant trouvée, toujours tourmenté par sa passion, mais n'osant non plus croire ce qu'il avait vu par le trou de la serrure, de crainte qu'on se moquât de lui et qu'on le prît pour un visionnaire, voulut la femme à

qui la bague allait et se mit en quête de sa propriétaire. Toutes les femmes du royaume essayèrent l'anneau, sans succès. Seule Peau d'âne y parvint. Le mariage fut célébré en présence du père de Peau d'âne, qui avait renoncé à son « *amour déréglé* ».

Commentaire

Charles Perrault aurait pu lire plusieurs versions littéraires très différentes mais contenant des motifs présents dans le conte, comme ceux du père incestueux, de la fuite sous un déguisement répugnant et de la reconnaissance de l'héroïne grâce à l'anneau. On peut citer :

- l'« *Histoire de la belle Hélène de Constantinople* » (fin du XVI^e siècle), femme victime de son extraordinaire beauté qui attire le désir de tous les hommes (y compris son père) ;
- l'« *Histoire de Thibaud, prince de Salerne* » de Straparole (« *Les nuits facétieuses* », I, 4) où il veut épouser sa fille, Doralice ;
- la « *Légende de sainte Dipne* » de Pierre Ribadeneira (« *Fleur de la vie des saints* », 1616), fille d'un roi d'Irlande que son père voulut épouser, qui dut fuir en Flandre où il la retrouva, mais, très chrétienne, elle préféra la mort ;
- « *L'ours* » du Napolitain Giambattista Basile (« *Pentamerone* », II, 6), où une Cendrillon se couvre d'une peau d'ours.

Il est probable cependant que Perrault se soit plutôt inspiré de la tradition orale à laquelle, d'ailleurs, on fit dans la littérature, avant la parution du conte, quelques allusions célèbres :

- Dans « *Le malade imaginaire* » (1673), Louison répond à son père qui la questionne : « Mon papa, je vous dirai, si vous voulez, le conte de "Peau d'âne", qu'on m'a appris depuis peu. »
- La Fontaine écrivit en 1678, dans le huitième livre de ses « *Fables* » :

« Si Peau d'Âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant. »

(« *Le pouvoir des fables* »).

C'est dans la tradition orale que Perrault a pu trouver le motif merveilleux de l'âne qui crotte de l'or, qu'il a habilement ajouté. Cet âne figure à la fois la source des richesses du roi, le sacrifice qu'il consent à sa passion et le déguisement de la princesse. La peau d'âne indique la basse extraction apparente de l'héroïne ; au contraire, l'étroitesse de l'anneau et la finesse du doigt dénotent sa haute naissance réelle.

Chez Perrault, la marraine fée, auxiliaire de l'héroïne, fournit à sa filleule la cassette magique. Dans la tradition orale, c'est généralement en ouvrant trois fruits secs (une noix, une noisette et une amande) que la princesse obtient ses splendides parures.

« *Peau d'âne* » partage avec « *Cendrillon* » de nombreux points communs : les trois robes de Peau d'âne correspondent aux robes de bal de Cendrillon, et l'anneau à la pantoufle de verre. Mais, si dans « *Cendrillon* » l'inceste apparaît en filigrane, notamment à travers l'attachement au foyer paternel, dans « *Peau d'âne* », il est formulé de façon explicite et est nettement le fait du père. Il cherche à coucher avec sa fille, le texte de Perrault ne cédant rien de sa concupiscence. Peau d'Âne doit cacher son identité et se rabaisser pour y échapper. Selon Bruno Bettelheim (dans « *Psychanalyse des contes de fées* »), l'enfant pressent cette réalité taboue. Mais il faut remarquer que les contes en vers de Perrault n'étaient encore destinés aux enfants.

Le conte fut précédé d'une dédicace « *À Madame la marquise de L**** » qui constitua son manifeste car il y prit la défense du divertissement contre ses détracteurs à « *l'esprit guindé* » qui ne souffrent « *que le pompeux et le sublime* ». Plus que des pédants, ce sont des pusillanimes : ils craignent le qu'en-dira-t-on. Et il ajouta :

« Pour moi, j'ose poser en fait
Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait
Peut aimer sans rougir jusqu'aux marionnettes ;
Et qu'il est des temps et des lieux
Où le grave et le sérieux

Ne valent pas d'agréables sornettes. »

Le déroulement de l'histoire au fil du poème est significatif :

- Dans les strophes 1 et 2, est montré l'âge d'or du royaume, illustré par l'âne mirifique.
- Dans les strophes 3 à 5, on assiste à la rupture de l'équilibre par la mort de la reine, la promesse contraignante qu'elle exigea du roi, le choix de la princesse.
- Dans les strophes 6 à 16, se déroule la série des parades inventées par la marraine-fée et leurs échecs successifs jusqu'à la décisive peau d'âne.
- Dans les strophes 17 à 21 se produisent la fuite et l'épreuve des humiliations.
- Dans les strophes 22 à 26, on voit la beauté dévoilée par l'indiscrétion d'un prince ; ainsi, à la beauté qui perd succède la beauté qui sauve, au déguisement nécessaire le déguisement inutile.
- Dans les strophes 28 à 35, s'opère la médiation de la bague.
- Dans les strophes 36 à 39, l'équilibre initial est rétabli : les jeunes gens se marient, le roi égaré retrouve sagesse et raison.
- Dans la conclusion, la marraine fait le récit de l'aventure (strophe 40) et l'auteur dégage la morale de l'histoire (strophes 41 à 45) :
*« Le conte de Peau d'Âne est difficile à croire,
Mais tant que dans le monde on aura des enfants,
Des mères et des mères-grands,
On en gardera la mémoire. »*

Cette conclusion répond au prologue.

Ainsi, derrière le divertissement se dissimulait une morale, plusieurs même, cachées par la fable comme la princesse sous sa peau d'âne.

En 1781 fut publiée anonymement une version en prose du conte généralement attribuée à Perrault, mais qui n'est pas de lui. Et elle est hautement fantaisiste puisque de deux vers de Perrault : *«// (le roi) trouva même un casuiste / Qui jugea que le cas se pouvait proposer»*, on a fait tout un paragraphe où le roi consulte *« un vieux druide » « moins religieux qu'ambitieux »* qui s'insinue dans ses bonnes grâces, ce qui est improbable, les vieux druides n'étant pas des champions de la casuistique.

Les frères Jakob et Wilhelm Grimm, linguistes et écrivains allemands, donnèrent une version quelque peu différente du conte : *“Allerleirauh” (“Peau-de-mille-bêtes”)*. Le personnage de la marraine y est absent. L'inceste du roi est réprouvé : *«Ses conseillers furent effrayés et dirent : Dieu a interdit que le père épouse sa fille, et de ce péché rien de bon ne pourra arriver.»* Le roi offre les trois robes à sa fille, ainsi qu'un manteau fait de mille peaux et de mille fourrures de toutes les bêtes de la forêt du roi. La princesse s'enfuit dans un autre royaume, emportant ses trois robes dans une coquille de noix. Employée aux cuisines, elle laisse successivement tomber dans la soupe qu'elle prépare pour le roi un anneau d'or, un rouet d'or et un dévidoir d'or. Elle paraît également trois fois au bal, vêtue de chacune de ses robes, s'enfuyant à chaque fois peu après. La troisième fois, le roi lui glisse à son insu un anneau d'or au petit doigt, grâce auquel il la reconnaît.

Le réalisateur Jacques Demy a adapté le conte au cinéma dans un film musical : *“Peau d'âne”* (1970), avec Catherine Deneuve dans le rôle titre et Jean Marais dans celui du roi.

Les trois contes ne furent pas critiqués par les partisans des Anciens parce qu'ils étaient en vers.

En 1694, Charles Perrault écrivit la préface du dictionnaire de l'Académie française.

Cette année-là, la querelle entre lui et Boileau, portée devant Antoine Arnauld, fut apaisée. Plutôt favorable au premier (qui déclara qu'ils n'étaient que *« différemment du même avis »*), Arnauld souligna l'identité de but des deux adversaires : valoriser un art moral et profondément chrétien. Cela allait donner à l'oeuvre de Perrault une orientation pédagogique. Et, conforté dans son rôle de poète chrétien, il répondit à la *“Satire X”* et aux *“Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin”* de Boileau où il avait fait preuve de misogynie :

‘‘Apologie des femmes’’
(1694)

Poème

Un certain Timandre doit convaincre son fils de se marier, ce qui est loin d’être facile, vu l’humeur de celui-ci :

*« Des misanthropes noirs le plus atrabilaire
Qui mortel ennemi de tout le genre humain,
D’une maligne dent déchirait le prochain,
Et sur le sexe même, emporté par sa bile,
Exerçait sans pitié, l’âcreté de son style. »*

Le père entreprend donc un portrait des femmes pour faire changer d’avis son fils. Il souligne tout d’abord qu’il existe en effet des femmes infidèles «*et dignes du mépris*» que son fils a pour elles :

*« Mais si de deux ou trois le crime est avéré,
Faut-il que tout le sexe en soit déshonoré? »* □

Cependant, Timandre fait plutôt une apologie du mariage, car il veut «*qu’une suite d’enfants pût transmettre son nom dans les siècles suivants*» et «*lignée*» rime d’ailleurs d’une manière fort commode avec «*hyménée*». L’épouse soigne des «*pauvres obscurs [qui] fourmillent à milliers*» ; «*dans les réduits des honnêtes familles*», elle ne pense qu’à travailler et à attendre soit son père soit son époux. Lors de la maladie de son mari, cette «*épouse attentive [...] ne s’étudie / Qu’à prévoir ses besoins*». Elle l’accompagne dans son ultime voyage, se sacrifiant en lui donnant un destin préférable à celui des célibataires contraints de lutter contre les collatéraux envieux et les valets chapardeurs.

Commentaire

Certes, Timandre déclarait la femme fidèle et vertueuse. Mais cette justification ne se faisait que pour convaincre l’homme de se marier. Quant à la lectrice ou à l’autrice, dont Boileau se moquait dans la ‘‘*Satire X*’’, elle ne fut pas défendue par Perrault pour lequel aussi la précieuse était ridicule. Mais il gagna les femmes à la cause des «*Modernes* ».

‘‘Le triomphe de sainte Geneviève’’
(1694)

Poème

Commentaire

En 451, les prières de cette vierge auraient détourné de Lutèce les armées d’Attila.

‘‘À M. de La Quintinie sur son livre de l’Instruction des jardins fruitiers et potagers : Idylle.’’
(1694)

Poème

Commentaire

Jean de La Quintinie était un agronome qui fut nommé par Louis XIV directeur des jardins fruitiers et des potagers des maisons royales, qui créa le verger de Versailles puis ceux de la plupart des grands châteaux de l'époque : Chantilly, Vaux, Sceaux et Rambouillet.

En 1695, parurent les *“Oeuvres mêlées”* de la nièce de Perrault, Marie-Jeanne L'héritier, où se trouvent *“Les aventures de Finette”*, qui sont souvent attribuées à tort à Perrault.

La même année, un cahier calligraphié par un copiste et richement relié fut offert à Mademoiselle, fille de Philippe d'Orléans, petite-nièce de Louis XIV, par « P. P. », Pierre Perrault d'Armancoeur, le fils de Charles, qui, alors âgé de dix-sept ans et nanti du domaine d'Armancoeur que son père venait d'acquérir pour lui, aspirait à devenir son secrétaire. C'était :

“Histoires ou contes du temps passé avec des moralités”

ou

“Contes de ma mère l'Oye »

(1695)

Recueil de nouvelles

Dans sa préface, Pierre Perrault d'Armancoeur précisait que ces « *bagatelles* » se racontaient « *dans les huttes et dans les cabanes* » et expliquait que son seul mérite était de les avoir collectées.

La « *mère l'Oye* » était une allusion aux fées « *pédauques* » (aux empreintes d'oie) du Moyen Âge, comme aux nourrices réputées cacardeuses.

“La belle au bois dormant”

Nouvelle de 9 pages

« *Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire* ». Aussi, quand ils eurent enfin une fille, à son baptême, ils donnèrent « *pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays* » afin qu'elle soit pourvues de « *toutes les perfections imaginables* ». Au « *grand festin* » qu'ils leur offrirent survint « *une vieille fée qu'on n'avait point priée* » et qui annonça que « *la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait* ». Cependant, après le départ de la sorcière, une jeune fée qui n'avait pas encore parlé transforma la mort en « *un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller* ». Pour protéger sa fille, le roi fit immédiatement « *publier un édit par lequel il défendait à toutes personnes de filer au fuseau, ni d'avoir de fuseau chez soi, sur peine de la vie* ». Cependant, alors qu'elle était âgée « *de quinze ou seize ans* », la princesse monta jusqu'« *au haut d'un donjon* » où une vieille femme, qui n'avait pas entendu parler de l'interdiction, « *était à filer sa quenouille* ». Victime de sa curiosité, elle se perça la main à un fuseau, et s'endormit. La bonne fée « *toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château* », les êtres et les choses. Et « *il poussa, dans un quart d'heure, tout autour du parc, une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer* ». Au bout des cent ans, « *le fils du roi qui régnait alors* » passa par là. Intrigué par ce vieux château endormi, déjà amoureux d'« *une princesse, la plus belle qu'on eût su voir* », il se fraya facilement un passage, car « *ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartaient d'eux-mêmes pour le laisser passer* ». À l'intérieur, gardes, valets et gens de cour étaient plongés dans un sommeil de plomb. À sa présence, la princesse s'éveilla, lui fit des yeux « *tendres* », et les jeunes gens se parlèrent longuement. Ils se marièrent aussitôt, mais sans que le prince le dise à ses parents. Et ils eurent bien

vite deux enfants, Aurore et Jour. Cependant, à la mort du roi, le mariage fut déclaré. Le nouveau roi dut malheureusement se rendre à la guerre, laissant sa jeune épouse et ses deux enfants. La reine-mère, qui était « *de race ogresse* », prise d'une irrésistible faim, les envoya dans une maison de campagne où elle ordonna à son maître d'hôtel de tuer la petite Aurore pour qu'elle en fasse son repas. Saisi de pitié, le brave homme remplaça l'enfant par un agneau. L'ogresse ne flaira pas l'astuce. Il utilisa le même subterfuge lorsque l'horrible femme réclama le petit Jour : une biche le remplaça, et elle fut de nouveau bernée. Mais, un jour, elle entendit la voix de sa belle-fille et des petits enfants. Hors d'elle, elle fit préparer une grande cuve remplie « *de crapauds, de vipères, de couleuvres et de serpents* » afin d'y jeter toute la petite famille. Par bonheur, le roi revint alors, et la vieille, de rage, se jeta elle-même dans la cuve où elle fut dévorée aussitôt. Le roi se consola rapidement de cette mort auprès de sa douce épouse et de ses jolis enfants.

Analyse

Origines

Le thème du sommeil magique appartient au patrimoine de la féerie éternelle.

La Grèce antique a créé l'histoire de Psyché et Éros où la première est envahie par un sommeil mortel, avant d'être retrouvée par le second qui la ramène à la vie et l'enlève sur l'Olympe avant de l'épouser devant tous les dieux. Ce serait la transposition d'un mythe solaire : le sommeil symboliserait l'engourdissement hivernal de la nature. L'histoire nous a été conservée sous la forme que lui a donnée Apulée au II^e siècle dans ses "*Métamorphoses*". La Fontaine reprit le thème dans "*Les amours de Psyché et de Cupidon*" (1669), en y ajoutant des détails qui ne se trouvaient pas dans "*Les métamorphoses*" d'Apulée : lorsque l'héroïne est envoyée aux enfers par Vénus pour demander à Proserpine une boîte de son fard, la fée qui la protège secrètement lui dit : « N'appréhendez point les ronces qui bouchent la porte, elles se détourneront d'elles-mêmes ». Mais, au retour, quand, punie de sa curiosité, elle a été métamorphosée en belle Moresque, et qu'elle se présente à la porte de la tour par où elle est descendue dans le royaume des morts, « les épines qui la bouchaient, et qui s'étaient d'elles-mêmes détournées pour laisser passer Psyché la première fois, ne la reconnaissant plus, l'arrêtèrent ».

Dans la mythologie grecque, on trouve aussi la captivité de Perséphone emportée par Hadès dans son ténébreux royaume infernal et retrouvée par Déméter.

Sa légende attribue à Épipiménide de Crosse cinquante-sept ans de « dormition » dans une caverne des montagnes consacrées au Zeus crétois.

Dans la mythologie germanique, Brynhild est l'héroïne endormie de la saga des Völsungar, et elle est devenue la walkyrie Brünehilde dans "*La chanson des Nibelungen*", plongée, pour avoir enfreint les ordres d'Odin (ou Wotan) dans un sommeil magique dont ne peut la tirer qu'un mortel vaillant entre tous, Siegfried, qui la réveille par un baiser.

D'autres analogies avec la Belle au bois dormant pourraient être découvertes dans l'histoire de la belle Guillardon qui nous est contée dans "*Éliduc*", un des "*Lais*" de Marie de France, et, en pays germanique, chez Blanche-Neige qui inspira les frères Grimm.

Une source plus nette se trouve dans les "*Anciennes chroniques de Perceforest*" (XIV^e siècle), plus spécialement dans le conte de "*Troylus et la belle Zélandine*". Trois déesses sont invitées au baptême de Zélandine : Lucina lui confère la santé ; Thémis, fâchée de ne pas avoir trouvé de couteau à côté de son assiette, prédit qu'elle se plantera dans le doigt une écharde de quenouille et la condamne à dormir jusqu'à ce qu'elle soit enlevée ; Vénus promet de s'arranger pour qu'elle soit délivrée de son sommeil, et c'est grâce à la déesse de l'amour que l'héroïne se réveille quand son bébé, tétant son doigt, lui enlève l'écharde. Zélandine tombe amoureuse de Troylus, mais le père de la princesse met le jeune homme à l'épreuve pour déterminer s'il est digne de sa fille, et, alors qu'il est parti, Zélandine tombe dans un sommeil enchanté. À son retour, Troylus la trouve endormie et la met enceinte dans son sommeil. Quand leur enfant naît, il tâte le doigt de sa mère et en extrait ainsi l'écharde de lin qui est à l'origine de son sommeil. Elle sait grâce à l'anneau que Troylus lui a laissé qu'il est le père de l'enfant. À la fin de ses aventures, Troylus finit par l'épouser.

Dans le conte catalan "*Frère de joie, Soeur de plaisir*", un prince fait également l'amour avec une belle endormie sans la réveiller, et elle accouche toujours en dormant.

La source la plus précise se trouve dans "*Pentamerone*" du Napolitain Giambattista Basile, dans le conte intitulé "*Le soleil, la lune et Thalie*" (publié en 1634). Un roi voulut préserver sa fille, Thalie, qui était dotée d'une beauté et d'une intelligence hors du commun, du destin annoncé par des devins : à l'âge de quinze ans, elle mourrait d'une blessure provoquée par une écharde de lin. Mais, malgré les précautions prises, le fait se produisit, et elle tomba raide morte. Son père, anéanti, la posa sur une chaise et abandonna le château. Un beau jour, un seigneur qui chassait, en poursuivant sa proie, se trouva aux portes du château désert, y entra et trouva Thalie sur la chaise. Ému par sa beauté, il tenta de la réveiller, sans succès. Il la posa sur le lit et abusa d'elle. Neuf mois plus tard, la princesse (toujours endormie) accoucha de jumeaux dont l'un d'eux, qui avait faim, lui téta le doigt et ainsi retira l'écharde qui l'avait fait tomber dans sa léthargie. Elle s'occupa de ses enfants, prénommés Lune et Soleil. Et le temps passa jusqu'au jour où le seigneur se souvint de la jeune fille endormie dans un château. Il vint la revoir, la trouve éveillée, avec les deux enfants. Ravi d'être leur père, il lui promit de revenir promptement, de les couvrir de présents, elle et ses enfants. Mais le seigneur, qui était en fait le roi, était marié, et la reine, laide et aigrie, ayant appris l'amour qu'il éprouvait pour Thalie, fit rechercher les enfants par son secrétaire. Thalie, pensant qu'il venait de la part du roi, lui confia Lune et Soleil. Quand la reine les eut en sa possession, elle demanda à son cuisinier de les faire cuire pour les faire manger au roi. Mais le cuisinier fit semblant d'accepter et remplaça les enfants par des biches, que la reine servit à son époux. Toutefois, Thalie étant encore en vie, la reine n'était pas totalement satisfaite. Elle la fit chercher par son secrétaire, l'insulta, l'accusa d'avoir volé son mari, ce dont Thalie se défendit en lui répondant que le roi avait profité de son sommeil. Cela n'empêcha pas la reine de faire préparer une marmite de serpents et de feu pour y faire mourir Thalie. Le roi, survenant, demandant où se trouvaient les enfants et apprenant qu'il les avait mangés, fut si choqué et dégoûté qu'il jeta la reine dans la marmite. Le cuisinier lui révéla alors qu'il n'avait pas tué les enfants. Le roi prit Thalie pour épouse, et lui fit beaucoup d'enfants.

Intérêt de l'action

Perrault, en s'inspirant du conte intitulé "*Le soleil, la lune et Thalie*" de Basile (auquel il semble faire allusion quand il écrit : « *l'histoire n'en dit pourtant rien* »), conserva les deux histoires, la première qui est véritablement celle de la Belle au Bois dormant (la seule qu'on connaît généralement et sur laquelle il insista en donnant à son conte le titre "*La Belle au Bois dormant*") et la seconde, qui est celle du danger que fait courir la reine ogresse.

Après l'incipit qui, comme dans beaucoup de "*Contes*", est inoubliable, le texte se révèle vite comme appartenant au genre fantastique, comme recourant à des constantes du conte merveilleux :

- le couple en mal d'enfant ;
- les fées, héritières des Parques, Perrault ajoutant la vieille fée, qui, pour se venger d'avoir été méprisée, jette à l'héroïne un sort que rien ne peut empêcher de se réaliser, du moins jusqu'à un certain point ;
- le chiffre sept (les sept fées) ;
- la piqure magique (qu'on trouve aussi dans les "*Nibelungen*") ;
- le sommeil léthargique qui atteint tout l'entourage : « *Les broches mêmes, qui étaient au feu, toutes pleines de perdrix et de faisans, s'endormirent* » ;
- les allusions aux « esprits », aux « sorciers » faisant « *leur sabbat* », à l'ogre qui « *emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on pût le suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois* » ; la présence de l'ogresse qui « *en voyant passer de petits enfants, avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux* » ;
- la protection du château par les épines, si importante dans les sources ("*Perceforest*"), qui est évoquée par Perrault mais ne sert finalement pas à grand-chose puisque la forteresse végétale formée par les arbres et les ronces s'écarte d'elle-même, comme un décor d'opéra, devant ses pas conquérants, pour le laisser passer (alors que le combat et la victoire furent considérés par Propp, dans sa "*Morphologie du conte*", comme le noyau du conte de fées, ils furent donc escamotés par

Perrault, même s'il prit un ton proverbial pour affirmer : « *Un prince jeune et amoureux est toujours vaillant* ») ;

- le « *petit nain* » (sic) aux bottes de sept lieues (qu'on retrouve dans '*Le Petit Poucet*') ;

- le bestiaire infernal : crapauds, vipères, couleuvres, serpents...

Mais le fantastique n'est pas vraiment pris au sérieux par Perrault, qui était avant tout un courtisan qui écrivait des histoires à l'usage des princes. D'ailleurs, il le désamorce par des traits d'humour : l'ogresse veut manger la petite Aurore « *à la sauce Robert* » !

Chez Basile, le fait que c'est un roi qui laisse sa fille endormie et que le seigneur qui la découvre ensuite est lui aussi un roi laisse planer une troublante ambiguïté : n'est-ce pas le même homme qui commet donc l'inceste? C'est peut-être la raison pour laquelle chez Perrault la présence du roi et l'arrivée du prince sont séparées par un sommeil qui dure cent ans ; nous devrions ainsi être bien sûrs qu'ils n'ont rien en commun ; et il précise que le roi « *était d'une autre famille* ».

Par décence, Perrault s'est écarté aussi de la version de Basile, car il ne tenait pas à raconter à la cour de Louis XIV l'histoire d'un roi qui viole une vierge endormie, lui fait un enfant, s'empresse de l'oublier et ne se souvient d'elle que beaucoup plus tard, tout à fait par hasard.

Que la mère du prince soit « *de race ogresse* » explique que le prince (comment se fait-il qu'il n'ait pas hérité de cette perversion?) cache d'abord son mariage et sa paternité. Mais il est étonnant que ce soit à elle qu'il confie son royaume et ses enfants lorsqu'il part faire la guerre ! Évidemment, le danger alors couru crée une tension dramatique qui se résout avec l'heureux retour du nouveau roi. Et cette seconde partie est essentielle en dépit de son déroulement quelque peu morbide car on y voit que, chez Perrault, comme chez Basile, l'élément maléfique, transféré de la mauvaise fée à la reine ogresse, est châtié, détruit, que la justice est donc rétablie.

Intérêt littéraire

Au fil du texte, une prose rythmée liée à l'oralité, on remarque d'anciennes formes lexicales :

- le titre même, qui est une vraie trouvaille, qu'il faut comprendre comme « la belle dormant au bois » ;

- l'expression « *sur peine de la vie* » qui étonne puisqu'on dit aujourd'hui « sous peine de mort » ;

- « *il faisait des armes* » qui signifie « il faisait de l'escrime » ;

- l'expression « ne pas laisser de » qui signifie « ne pas manquer de », « ne pas s'abstenir de » : « *Il ne laissa pas de continuer son chemin* » (« il n'en continua pas moins son chemin ») - « *vous ne laisserez pas d'aller revoir vos enfants* » (« vous ne manquerez pas de... ») - « *le roi ne laissa pas d'en être fâché* » (« ne manqua pas ») ;

- « *discours mal rangés* » qui est employé pour « propos désordonnés » ;

- « *les officiers de la princesse* » qui sont « les domestiques » ;

- « *être en peine de lui* » qui a le sens de « s'inquiéter » ;

- « *il avait toujours une raison en main pour s'excuser* » qui se comprend comme « il pouvait toujours donner une raison » ;

- « *se fier à elle de son secret* » qui se dirait aujourd'hui « lui confier son secret » ;

- « *n'en pas faire à deux fois* » qui doit se comprendre « ne pas s'y prendre à deux fois » ;

- « *se sentit tout de feu* » qui est employé pour « se sentit très excité » ;

- « *sans balancer* » qui signifie « sans hésiter » ;

- « *viande* » qui désignait « l'ensemble des aliments, la nourriture » ;

- « *être en peine de quelqu'un* » qui a le sens d'« avoir de la peine pour quelqu'un » ;

- « *quérir* » se disait pour « aller chercher » ;

- « *se jouer à une ogresse* » qui doit se comprendre « vouloir tromper une ogresse » ;

- « *accommoder une biche* » qui se dirait aujourd'hui « la cuisiner » ;

- « *le col* » qui est ici « le cou » ;

- « *à son ordinaire* » qui signifie « comme elle en avait l'habitude » ;

- « *halener quelque viande* » qui a le sens de « humer » ;

- « *il était venu en poste* » qui se disait pour « très vite » ;

- « *fâché* » (de la mort de la reine mère) qui doit se comprendre comme « en être bouleversé » ;

- « *l'hymen* » qui désignait « le mariage » ;
- « *le sexe* » qui s'appliquait aux « femmes ».

On remarque aussi d'anciennes formes syntaxiques :

- l'antéposition du pronom complément dans : « *lui alla présenter la main* » - « *le faire expliquer* » - « *personne de ses gens ne l'avait pu suivre* » - « *la pouvoir encore tromper* » ;
- « *à cause que* » qui correspond à « parce que », cet archaïsme étant encore employé au Québec.

On peut signaler aussi :

- cette personnification : « *Les broches [...] s'endormirent* » ;
- le sous-entendu moqueur qui, lorsque les domestiques se réveillent, indique que, « *comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim* », car les amoureux n'auraient pas d'appétit ;
- la métaphore précieuse des « *agréables noeuds* » de « *l'hymen* » ;
- la prétéition : « *Je n'ai pas la force ni le coeur / De lui prêcher cette morale.* »

Intérêt documentaire

Il est évidemment très limité, car le monde des contes de fées est purement imaginaire. Le montre bien la fantaisie de « *l'empereur Cantalabutte* ».

Ce monde devrait être tout à fait intemporel, les cent ans de sommeil ne devraient pas être un temps chronologique précis, mais un temps mythique, allégorique et psychologique. On peut donc reprocher à Perrault d'avoir marqué le passage du temps par le détail réaliste des vêtements démodés de la belle endormie qui font sourire le prince : « *Elle était habillée comme sa mère-grand, et [...] avait un collet monté* ».

Il esquisse une structure monarchique où le prince se garde d'apprendre à son père son mariage clandestin ; où « *la régence [est] laissée à la reine sa mère* » ; où le roi et la reine se comportent comme ses propres contemporains : « *Ils allèrent à toutes les eaux du monde ; vœux, pèlerinages, menues dévotions, tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait.* » ; où le « *salon de miroirs* » semble évoquer Versailles.

D'autre part, il fait des allusions à l'ancienne technique de filage où diverses fibres brutes, placées et maintenues sur une tige de bois ou d'osier appelée la quenouille, étaient tordues et enroulées pour former un fil grâce à un petit instrument en bois tourné, renflé au milieu, effilé aux deux extrémités (d'où le risque de s'y piquer), appelé fuseau. Filer et tisser étant autrefois, dans tous les pays d'Europe, des occupations typiquement féminines, le mot « quenouille » en était venu à représenter la femme (on lit dans Littré : « La quenouille était plus souvent qu'aujourd'hui dans les mains des femmes » - « tomber en quenouille » se disait d'une maison, d'une succession qui tombait entre les mains d'une femme, d'un homme qui tombait sous la domination d'une femme).

Quant à « *la sauce Robert* », ou « sauce à la Robert », c'est une sauce marron relevée, faite d'oignons hachés qu'on fait revenir communément au beurre et au vin blanc avec un peu de farine, vinaigre, sel et poivre, à laquelle, en fin de préparation, une fois retirée du feu, on ajoute un peu de moutarde, qui accompagne de manière générale les pièces de boucherie grillées.

Bruno Bettelheim (dans « *Psychanalyse des contes de fées* »), pensa qu'en mélangeant indifféremment la rationalité terre à terre de ces remarques et l'imagination propre aux contes de fées, Perrault dévalua considérablement son œuvre ; qu'en ajoutant ces détails qu'il voulut amusants, il annihilait le sentiment d'intemporalité qui est un élément important de l'efficacité des contes de fées.

Intérêt psychologique

Comme il va de soi dans un conte de fées, les personnages ne sont que des types et non de véritables personnages.

Nous restons dans le vague en ce qui concerne les sentiments de la Belle au Bois dormant qui est l'incarnation d'une féminité idéale puisque, chaque fée lui ayant fait un don, « *la princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables* ». En se piquant au fuseau, elle s'est prématurément exposée à une expérience pour laquelle elle n'était pas prête. En se réveillant, elle a un regard « *tendre* » pour le prince qui la délivre de son enchantement. Tout se passe comme si on évitait de

nous dire qu'elle est amoureuse, les contes de fées ne faisant guère confiance au coup de foudre ; au contraire, ils nous disent que, pour aimer vraiment, il ne suffit pas d'être réveillée et choisie par un prince. Mais elle accepte passivement d'être aimée.

Le prince, à qui on a dit « *qu'il y avait dans ce château une princesse la plus belle qu'on eût su voir* », est d'emblée « *amoureux* », ce qui le rend « *vaillant* ». Il se conduit en parfait amant courtois : « *Il s'approcha en tremblant et en admirant et se mit à genoux auprès d'elle* ». Il observe la belle endormie, « *dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin* », qui « *le regarde avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre* ». « *Charmé de ses paroles, et plus encore de la manière dont elles étaient dites, [il] ne savait comment lui témoigner sa joie et sa reconnaissance ; il l'assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Ses discours furent mal rangés, ils en plurent davantage : peu d'éloquence, beaucoup d'amour. Il était plus embarrassé qu'elle, et l'on ne doit pas s'en étonner : elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire ; car il y a apparence (l'histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne fée, pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables* ». Il se marie promptement, mais préfère cacher ce fait à son père. On ne sait rien de plus précis sur son comportement ultérieur, sur la nature de son engagement et sur la transformation qu'implique le fait d'être amoureux.

On peut, comme Bruno Bettelheim, voir dans la reine mère une mère œdipienne qui est si jalouse de la jeune fille dont son fils est tombé amoureux qu'elle veut la tuer.

Intérêt philosophique

De cette féerie qu'est '*La Belle au Bois dormant*', l'esprit raisonnable de Perrault ne voulut tirer qu'une morale toute pratique : les filles ne doivent point trop se presser de prendre époux puisque la Belle au bois dormant a dû attendre un siècle avant de trouver le beau chevalier qui lui était destiné.

Perrault, qui avait déjà émaillé le texte de maximes (« *Un prince jeune et amoureux est toujours vaillant* »), qui avait annoncé dans sa préface du recueil que « *ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble* », termina par une « *moralité* » qui, toutefois, semble sans grand rapport avec l'histoire :

*« Attendre quelque temps pour avoir un époux,
Riche bien fait, galant et doux,
La chose est assez naturelle ;
Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant,
On ne trouve plus de femelle
Qui dormît si tranquillement.
La fable semble encor vouloir nous faire entendre
Que souvent de l'hymen les agréables noeuds,
Pour être différés n'en sont pas moins heureux,
Et qui ne perd rien pour attendre.
Mais le sexe, avec tant d'ardeur,
Aspire à la foi conjugale
Que je n'ai pas la force ni le coeur
De lui prêcher cette morale. »*

Perrault pensant que les jeunes filles ne doivent pas être trop pressées de prendre époux, reprochant aux femmes leur désir de se marier, ajoutant qu'il est inutile de leur prêcher la patience, leur recommande donc l'attente passive du prince charmant.

Pour Bruno Bettelheim, la curiosité de la Belle est en fait sexuelle, et le conte montre que, malgré tous les efforts que peuvent faire les parents pour empêcher l'éveil sexuel de leur enfant, il aura lieu de toute façon. Le sommeil de cent années symboliserait ce temps paisible de croissance, de préparation, de passivité, de latence, que l'adolescent traverse avant d'atteindre la maturité sexuelle et d'où le garçon ou la fille émergent mûrs, prêts pour l'union sexuelle, cette union étant, dans les

contes de fées, tout autant celle des esprits et des âmes que celle des corps. Le conte montrerait spécialement qu'est normale la passivité que les fillettes connaissent pendant les mois qui précèdent les premières règles, et souvent pendant la période qui les suit immédiatement : elles ne devraient pas s'en inquiéter, les choses continuant d'évoluer ; la conclusion heureuse leur indiquerait qu'elles ne resteront pas figées dans leur apparente inactivité, même si, sur le moment, elles ont l'impression qu'elles n'en sortiront jamais, qu'une longue période de repos, de contemplation, de concentration sur soi, pourrait conduire et conduirait souvent à de grandes réalisations. L'homme qu'est le roi ne comprendrait pas la nécessité de la menstruation et tenterait d'éviter à sa fille la blessure fatale ; mais tous ses efforts pour conjurer le sort jeté par la méchante fée sont inutiles : sa fille saignera quand même quand elle aura atteint la puberté, « *au bout de quinze ou seize ans* » (l'âge qui, à l'époque, était celui de l'apparition des premières règles), comme l'a prédit la fée. La reine, comme dans toutes les autres versions de l'histoire, semble indifférente à la prédiction de la méchante fée : c'est qu'elle saurait très bien qu'il ne sert à rien d'essayer d'empêcher les règles d'arriver. L'absence des parents au moment où se produit l'événement montrerait bien qu'ils sont incapables de protéger leur enfant des crises de croissance que doivent subir tous les humains. Le saignement a lieu en présence d'une femme (et à cause d'elle) et non pas d'un homme ; or, selon la Bible, la malédiction se transmet de femme en femme. C'est parce que, pour la jeune fille, le saignement des règles est une expérience bouleversante si elle n'y est pas émotionnellement préparée. Ce serait la raison pour laquelle, dépassée par son soudain saignement, la princesse sombre dans un long sommeil, protégée de tous les prétendants (c'est-à-dire de tout contact sexuel prématuré) par une épaisse muraille végétale. Les enfants et les parents seraient ainsi avertis que l'éveil sexuel qui se produit avant que le corps et l'esprit ne soient prêts est très destructif. Mais, quand la Belle est prête pour l'amour, et en même temps pour l'expérience sexuelle et le mariage, la muraille, qui semblait infranchissable, tombe d'elle-même pour laisser passer le prince. Le message : « Ne craignez rien et n'essayez pas de précipiter les choses ; quand le temps sera mûr, le problème impossible sera résolu, comme de lui-même. » se lirait dans bien d'autres contes de fées. Et le fait d'attendre, même très longtemps, l'accomplissement sexuel n'enlèverait rien à sa beauté.

Le long sommeil de la belle héroïne aurait encore d'autres correspondances. Il traduirait le rêve adolescent d'une beauté et d'une perfection éternelles, dans un isolement tout narcissique, une fuite devant les incertitudes de la vie, en se tenant à l'abri des menaces de la croissance, un refus du progrès, une volonté de tout figer. Aussi faudrait-il se libérer de cette léthargie si on veut se développer, connaître de nouvelles situations et de nouveaux sentiments. Si les êtres et les choses qui entourent la Belle au Bois dormant sont plongés eux aussi dans le sommeil, c'est que le monde entier serait alors comme mort pour l'adolescent. Le monde ne deviendrait vivant que pour ceux qui le réveillent. On ne pourrait pas se « réveiller » du danger de dormir sa vie sans se relier positivement à un autre. L'arrivée du prince romprait le charme du narcissisme et réveillerait une féminité qui, jusqu'alors, serait restée embryonnaire. La vie ne pourrait continuer que si la jeune fille évolue vers son état de femme. La rencontre harmonieuse du prince et de la princesse, l'éveil de chacun d'eux devant l'autre, serait le symbole de ce qu'implique la maturité : non seulement l'harmonie vis-à-vis de soi-même mais également l'harmonie vis-à-vis de l'autre. La nécessité de la première serait surtout sensible pour le tout jeune enfant, celle de la seconde pour l'adolescent. Ce n'est qu'après avoir réalisé l'harmonie intérieure qu'on pourrait espérer la trouver dans les rapports avec les autres. L'histoire de la Belle au Bois dormant ferait comprendre aux enfants qu'un certain événement traumatique (tel que le saignement au début de la puberté et, plus tard, leur premier rapport sexuel) a des effets très heureux. L'histoire imposerait l'idée que ces événements doivent être pris très au sérieux, mais qu'on ne devrait pas en avoir peur, que la « malédiction » est une bénédiction déguisée. En effet, dans les contes de fées, le réveil est une renaissance, le symbole d'un passage à un état d'âme supérieur. Cette idée de renaissance est amplifiée quand tout l'univers de la Belle au Bois dormant revient à la vie en même temps qu'elle.

Cependant, on peut voir dans cette histoire un autre sens, plus secret, plus conforme à notre époque : le conflit des générations entre les vieux (la vieille fée, les parents du prince, surtout l'ogresse) et les jeunes, thème qui revient dans d'autres contes.

Enfin, on a pu voir dans *'La Belle au Bois dormant'* un mythe solaire : son sommeil symboliserait l'engourdissement hivernal de la nature ; le baiser du Prince charmant serait le retour du soleil et la joie qu'il répand sur l'univers ; les enfants, Aurore et Jour, symboliseraient le cours des saisons.

Destinée de l'oeuvre

En 1812, les frères Jakob et Wilhelm Grimm, linguistes et écrivains allemands, ont donné une nouvelle version de *'La belle au bois dormant'*, intitulée *"Das Dornröschen"* (*'Rose d'épine'*, qui est aussi le nom de l'héroïne, la forme diminutive de « rose » soulignant l'immatunité de la jeune fille, qui doit être protégée par le mur d'épines protectrices auquel cette version donne plus d'importance, comme l'anglaise d'ailleurs qui s'intitule *'Rose de bruyère'*). Mais, si elle commence de la même manière que celle de Perrault, cette version se termine par les noces de la belle princesse et de son prince, ne comporte donc que la première histoire : ainsi, le principe du mal n'est pas puni et éliminé. Le réveil du château qui coïncide avec celui de la princesse et sur lequel finit le conte est décrit avec beaucoup d'humour : les mouches recommencent leur promenade sur le mur de la chambre et le chef-cuisinier qui était sur le point de gifler le petit apprenti finit son geste, ce qui provoque le braillement de celui-ci.

'La belle au bois dormant' a été souvent mise en musique :

- En 1825, par Michele-Enrico Carafa de Colobrano.
- En 1829, dans un ballet de Louis Hérold qui fut dansé par la Taglioni.
- En 1874, dans l'opéra en quatre actes de Henri Litolf.
- En 1890, à Saint-Petersbourg, dans le ballet en un prologue et trois actes de Marius Petipa, mis en musique par Tchaïkovski (qui nomma la princesse Aurore).
- En 1908, Maurice Ravel composa une suite pour piano à quatre mains, *"La pavane de la belle au bois dormant"* (dans *"Ma mère l'oye"*), transformée ensuite en ballet et créée sous cette forme au théâtre des Arts en 1912.
- En 1920, dans le conte musical en trois actes d'Ottorino Respighi, sur un livret de Bistolfi, représenté à Rome au Théâtre des Enfants.

Le conte fut aussi adapté dans un film de dessins animés de Clyde Geronimi produit par les studios Disney en 1959. Alors que, chez Perrault, la Belle au Bois dormant (qui porte aussi le nom d'Aurore) se réveille toute seule, Hollywood voulut que ce soit par le baiser du prince.

En 2007, dans *'Shrek le troisième'*, Beauté, personnage inspiré de la Belle au Bois dormant, est une amie de la princesse Fiona et souffre de narcolepsie.

En 2007, une version théâtrale et moderne de ce conte devenu *'La Belle au Bois dormant et les trois fées'*, composée par Oriane Villatte et Franck Duarte, fondateurs de La Compagnie Glou, fut jouée à Paris à l'Atelier Théâtre de Montmartre.

"Le petit chaperon rouge"

Nouvelle de 3 pages

« Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir ; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. » Cette petite fille avait une coiffe rouge, d'où son nom de « *chaperon rouge* ». Sa mère, ayant fait des galettes, lui demanda d'aller en porter une, avec un « *petit pot de beurre* », à sa grand-mère qui était malade et habitait de l'autre côté de la forêt. Chemin faisant à travers bois, elle rencontra « *compère le loup* » qui n'osa pas la manger tout de suite, à cause de la présence de bûcherons, et lui demanda où elle allait. Et elle le lui dit, précisant même à sa demande

l'endroit où vivait sa grand-mère. Sur quoi le loup lui dit qu'il voulait lui aussi rendre visite à la vieille femme, et il y courut « *de toute sa force* », pendant que la petite fille mûrissait en chemin. À la grand-mère, le loup se fit passer pour la fillette, put entrer et manger la grand-mère, dont il prit la place. Puis, en contrefaisant la voix de la grand-mère mais sans revêtir ses vêtements, en se contentant de se coucher dans son lit, quand arriva le Petit Chaperon rouge, il lui demanda de le rejoindre dans le lit. L'enfant se déshabilla et se coucha. « *Étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé* », elle lui adressa cinq exclamations interrogatives auxquelles le loup répondit jusqu'à la dernière qui était pour lui une incitation directe : « *Et en disant ces mots, ce méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon Rouge, et la mangea.* »

Analyse

Origines

« *Le Petit Chaperon rouge* » est un conte de la tradition populaire orale, qui existait depuis la nuit des temps, qui connut de nombreuses versions au fil des âges. On ne sait pas quelles sont les origines précises de ce conte initiatique qui s'adressait à tout le monde, jeunes ou vieux, où on retrouvait les trois grandes étapes de la vie : l'enfance, l'âge adulte, et la vieillesse, personnifiées par une fillette, sa mère et sa grand-mère. Cependant, on peut relever des traces :

Dans la mythologie grecque, Chronos avale ses enfants qui ressortent miraculeusement indemnes de son ventre où une lourde pierre les remplace.

Il existait en Chine un vieux conte populaire nommé « *La vieille femme tigre* » qui raconte l'histoire de deux fillettes apportant de la nourriture à leur grand-mère qui a été dévorée par un tigre qui a pris sa place pour manger les enfants à leur tour. Ce motif fut repris ensuite de façon quasi universelle par des milliers de conteurs qui le firent varier selon les époques et les lieux. On trouve sa trace dans la tradition orale de nombreux pays d'Europe, sous différentes versions, antérieures au XVIIe siècle.

À la fin du XIXe siècle et jusqu'au milieu du vingtième, des ethnologues et des folkloristes ayant recherché dans les campagnes françaises les contes populaires courants, leur travail a permis de retrouver le conte tel qu'il était avant que Charles Perrault ne lui donne ses lettres de noblesse.

Les paysans français racontaient l'histoire dès le XIe siècle. Elle opposait l'univers sûr du village aux dangers de la forêt. C'est de cette époque que le petit chaperon tient sa couleur rouge : comme les trois couleurs dominantes à cette époque étaient le rouge, le blanc et le noir, le loup étant noir, le beurre blanc, il fallait donc que l'héroïne fût rouge. Dans certaines versions particulièrement atroces, le loup, arrivé chez la grand-mère, la dépeçait, en faisait une sorte de ragoût qu'il donnait ensuite à manger à la pauvre fillette, qui s'abreuvait aussi de son sang, malgré des voix qui lui conseillaient de n'en rien faire, tandis qu'elle s'interrogeait sur les dents présentes dans la chair, question à laquelle le loup lui répondait qu'il s'agissait de haricots !).

Dans « *Fecunda ratis* », histoire d'Egbert de Liège écrite en latin en 1023, est découverte une petite fille qui vit avec des loups ; elle porte un vêtement rouge qui a beaucoup d'importance pour elle (certains commentateurs disent qu'il s'agissait d'un bonnet).

Dans une version italienne, intitulée « *La finta nonna* » (« *La grand-mère* »), la petite fille l'emporte sur le loup grâce à sa propre ruse, sans l'aide d'un homme ou d'une femme plus âgée. Le chasseur, personnage ajouté ultérieurement, limita l'héroïne à un rôle plus passif, et on peut y voir la volonté de maintenir les femmes « à leur place », dépendantes de l'aide d'un homme fort.

En Sardaigne, on racontait « *Pietrin Pietrè* », où le héros est un petit garçon, tandis que l'ogre Baborco joue le rôle du loup. Il sème la terreur parmi les habitants, mais promet un jour de ne plus toucher aux enfants du pays à condition qu'on lui apporte tous les jours un bon repas. Pietrin est chargé par sa mère d'apporter à l'ogre une assiette de gnocchis à la sauce tomate. Mais, en chemin, le petit garçon, gourmand, mange tout le plat de pâtes et remplace alors les gnocchis par du crottin de chèvre. Lorsque Baborco s'aperçoit de la supercherie, il court derrière Pietrin pour le manger. Une fois l'enfant avalé, l'ogre s'endort sur le lit du petit garçon. La maman, inquiète, s'approche de l'ogre et lui ouvre le ventre. Son fils en sort sain et sauf. Ils remplissent le ventre de crottin. Quand l'ogre se

réveille, il peut à peine marcher et tombe dans les escaliers. Ainsi meurt Baborco. Et Pietrin est devenu un héros.

D'autres versions françaises montrent clairement une fillette qui choisit de suivre le chemin du plaisir, ou tout au moins celui de la facilité, bien que son attention ait été attirée sur le chemin du devoir. Elle rencontre le loup à une croisée des chemins, c'est-à-dire en un lieu où il faut prendre des décisions importantes, où le loup lui demande : « Quel chemin veux-tu prendre? Celui des aiguilles ou celui des épingles? » La fillette choisit celui des épingles parce que, ainsi que l'explique l'une des versions, il est plus facile d'attacher les choses avec des épingles que de les coudre avec l'aiguille, qui fait saigner. À une époque où la couture était une tâche difficile que devaient traditionnellement accomplir les jeunes filles, le choix de celle-ci montrait clairement qu'elle suivait le principe de plaisir alors que la situation exigeait qu'elle se conformât au principe de réalité. Mais le maniement de l'aiguille serait aussi l'apprentissage et la maîtrise des menstrues, le stade de l'adolescence, tandis que l'épingle, qui est mise dans la coiffe de la mariée, représenterait le stade adulte. Par ces choix, la petite fille devait respecter les étapes : elle ne peut se marier que si elle est nubile, mature.

Dans la version nivernaise, la conversation avec le loup couché dans le lit de la grand-mère est très explicite : « Déshabille-toi, lui dit-il, et viens te coucher avec moi. - Où faut-il mettre mon tablier? - Jette-le au feu. Tu n'en auras plus besoin. » Et, une fois couchée, elle s'étonne : « Oh ! ma mère-grand, que vous êtes poilouse ! ».

Intérêt de l'action

L'histoire littéraire du "*Petit Chaperon rouge*" commença avec Charles Perrault. Mais nous ignorons quelle version l'influença. Il y a de fortes chances qu'il se soit inspiré d'une version populaire dans laquelle le Petit Chaperon Rouge et sa grand-mère étaient ressuscitées, tandis que le loup passait de vie à trépas, mais qu'il ait pris sur lui de la modifier, ce qui fait que la fin de son histoire est atroce, alors qu'il la destinait aux enfants.

En appelant son personnage « *le Petit Chaperon Rouge* », il lui donna un nom masculin, ambiguïté qu'on retrouve avec Cendrillon.

On peut considérer que le conte, qui n'est pas un conte de fées, est tout de même fantastique puisqu'il exploite cette situation commune dans les contes et les fables : animaux et humains peuvent se parler. Mais, si Perrault commença d'une façon très réaliste, s'évertua à s'exprimer de la façon la plus explicite, la transformation subite de la grand-mère en un loup sanguinaire qui veut tuer l'enfant, si on la considère objectivement, paraît saugrenue.

Cela n'empêche pas que se déroule inéluctablement une petite tragédie. Ce déroulement aurait être plus rapide : le loup aurait pu dévorer la petite fille au moment même où il la rencontra. Mais Perrault (et c'est bien dans sa manière) présenta une objection rationnelle : il ne put le faire, il dut refouler ses désirs, parce qu'il avait peur des bûcherons qui travaillaient dans la forêt. En fait, l'auteur voulait ajouter des péripéties : le massacre de la grand-mère, la substitution et le travestissement, l'étonnement de la petite fille devant la voix contrefaite du loup (avec ce détail comique : elle se dit que sa grand-mère est « enrhumée »), le déshabillage et l'entrée dans le lit, la litanie des exclamations interrogatives de l'enfant et des réponses évidentes et pourtant inquiétantes de l'animal, ce qui maintient un suspense, prolonge l'angoisse de la révélation de ce qui va arriver, tout cela rendant le deuxième crime encore plus abominable. Le dénouement est saisissant par sa violence, sa cruauté : « - *Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! - C'est pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea.* » Ce dénouement, si on le compare à ceux d'autres versions, est singulier car il est malheureux, la grand-mère et l'enfant étant bel et bien avalées par le loup. Ce triomphe final du loup prive le conte de la délivrance, de la guérison et du réconfort. Aujourd'hui, on ne pourrait pas imaginer une histoire pareille.

Intérêt littéraire

Charles Perrault récrivit l'histoire dans un français très élégant et stylé. On remarque, au fil du texte, des particularités de la langue ancienne :

- « *chaperon* » qui désigne une coiffure à bourrelet, terminée par une queue, portée au Moyen-Âge ;
 - « *la plus jolie qu'on eût su voir* » où l'on remarque une utilisation de « savoir » à la place de « pouvoir » ;
 - « *lui seyait bien* » qui est une forme du verbe « seoir », signifie « lui allait bien » ;
 - « *mère-grand* » qui est une variante de « grand-mère » ;
 - « *compère le loup* » qui est un souvenir du « *Roman de Renart* » ;
 - « *je veux l'aller voir* » qui est un exemple de cette antéposition du pronom complément fréquente dans la langue ancienne qu'on retrouve avec « *s'alla coucher* » ;
 - « *je m'y en vais* » où font redondance les deux indications de lieux que sont « y » et « en » ;
 - « *à cause que* » qui correspond à « parce que », cet archaïsme étant encore employé au Québec ;
 - « *Tire la chevillette, la bobinette cherra* », formule qui amuse par les rimes, désigne en fait avec précision un dispositif de fermeture de la porte où « *la chevillette* » est une petite tige de bois qui passe à travers et retient derrière la petite pièce mobile qu'est « *la bobinette* » : la première étant tirée, la seconde tombe (« choit », du verbe « choir » dont le futur est « *cherra* ») ;
 - « *huche* » qui désigne un grand coffre de bois à couvercle plat, qui tenait lieu d'armoire, de malle et de table ;
 - « *embrasser* » qui signifie ici non pas « donner un baiser » mais « enserrer dans ses bras » ;
 - « *privés* » qui signifie « qui vit dans l'intimité de quelqu'un », « familier », avec une nuance dépréciative pour désigner ici quelqu'un ayant des manières trop libres.
- Perrault s'est plu, dans une phrase elliptique qui est répétée (ce qui témoigne de l'origine orale du récit), à cette onomatopée : « *toc toc* ».

Intérêt documentaire

« *Le Petit Chaperon rouge* » fut nourri de l'ancestrale peur des loups, bêtes féroces qui sévissaient partout en France au XVIIe siècle, agissant souvent seules, s'attaquant presque exclusivement à des enfants, proies chétives, souvent chargées de garder les troupeaux loin du village. Une des pires périodes fut celle des années 1690, celle même où Perrault publia son conte, qui transfigura les angoisses bien réelles du petit peuple des campagnes.

Le chaperon était, à l'époque de Charles Perrault, une coiffure féminine déjà démodée, le costume des enfants du XVIIe siècle des classes aisées se caractérisant par son archaïsme et ses emprunts aux modes populaires. Ce « *petit chaperon rouge* » serait donc la marque du désir des villageois de se distinguer socialement, un signe de l'affection de la mère et de la grand-mère pour leur ravissante petite fille. Certains chercheurs y ont vu une couronne de fleurs, ce qui ferait de l'héroïne une reine de Mai, personnage du folklore populaire, mais cette interprétation est combattue par les comparatistes qui font remarquer que les différentes versions du conte n'insistent pas toutes sur ce trait qui paraît avoir été mis en exergue par Perrault puis les frères Grimm.

Intérêt psychologique

Le Petit Chaperon rouge est un personnage universellement aimé parce que c'est une naïve fillette, qui ignore les dangers du monde (« *La pauvre enfant ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup* »), qui s'amuse innocemment et, en toute bonne foi, s'expose à la tentation. Mais comme, en réponse à la tentative de séduction directe et évidente du loup, elle n'esquisse pas le moindre mouvement de fuite ou de résistance, on peut croire qu'elle est idiote ou qu'elle désire être séduite. Dans les deux cas, c'est un personnage avec lequel on ne devrait pas avoir envie de s'identifier. N'est-elle pas coupable de s'être attardée en chemin, d'avoir été imprudente? N'a-t-elle pas une attitude ambiguë, puisque, faisant mine de se débarrasser du loup, elle lui donne en réalité toutes les indications pour qu'il trouve la grand-mère, et la mange? Arrivée à destination, elle voit bien que quelque chose ne va pas, mais... finit dans le lit du loup.

Bruno Bettelheim indique, dans « *Psychanalyse des contes de fées* », que l'acceptation par la fillette de la transformation de sa grand-mère n'est pas si étonnante si on la considère en fonction de l'expérience propre à l'enfant, car une très bonne et gentille grand-mère, qui fait des cadeaux, qui est

même plus compréhensive, plus tolérante et moins critique que la maman, peut devenir un personnage qui le menace au coeur de son moi lorsqu'elle l'accable de honte pour telle ou telle incartade. Pour l'enfant, sa « mamie » n'est plus soudain la personne qu'elle était quelques secondes plus tôt : elle s'est transformée en ogresse qui agit soudain d'une façon radicalement différente. Incapable d'établir un rapport entre deux manifestations aussi opposées, l'enfant voit sincèrement dans sa grand-mère deux entités distinctes : celle qui aime et celle qui menace. Elle est bel et bien « mamie » et « le loup ». En la coupant en deux, pour ainsi dire, l'enfant peut protéger son image de la grand-mère bonne. Si elle se change en loup, elle lui fait très peur, bien sûr, mais il n'est pas obligé pour autant de remettre en question son idée de la grand-mère bienveillante. Le loup est ici rusé comme le renard, pleutre aussi comme lui dans sa crainte des bûcherons, avant de se révéler animal carnassier.

Intérêt philosophique

Perrault ne voulait pas, avec ses contes, se contenter de distraire son auditoire. Il voulait aussi donner une leçon de morale précise. C'est même la raison pour laquelle il modifiait les histoires.

Il a fait du '*Petit Chaperon rouge*' une histoire de mise en garde contre les «*grands méchants loups*», contre des comportements dangereux. Elle menace délibérément l'enfant, la conclusion le laissant sur son angoisse puisqu'il n'y a pas de fin heureuse pour l'héroïne. Ce conte est même le seul de ses huit contes qui appartient au répertoire spécifiquement enfantin des récits de « mise en garde ».

Il l'a fait suivre d'un petit poème intitulé « *Moralité* » :

*« On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles,
Belles, bien faites et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens
Et que ce n'est pas chose étrange
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte :
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui, privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas qui ne sait que ces loups doucereux
De tous les loups sont les plus dangereux. »*

Cette « *moralité* » est, comme à l'accoutumée chez Perrault, assez mal accordée avec l'ensemble du conte, car elle s'adresse aux jeunes filles, les invitant à ne pas se laisser aborder par un inconnu.

Perrault ne se contente pas de supprimer toute la valeur du conte en précisant à l'enfant le sens qu'il doit avoir pour lui, il fait pire que cela : il assène ses arguments. Et il a le comportement de bien des adultes qui préfèrent inciter l'enfant à se bien conduire en lui faisant peur, plutôt que de soulager ses angoisses, comme réussit à le faire le vrai conte de fées.

Bruno Bettelheim souligna la connotation sexuelle du texte. Le Petit Chaperon rouge serait la petite fille arrivant à la puberté. Le rouge du chaperon, dont l'importance est fortement soulignée, qui est déjà la couleur qui symbolise les émotions violentes et particulièrement celles qui relèvent de la sexualité (le fait que le bonnet de velours rouge est offert par la grand-mère à la petite fille pourrait ainsi être considéré comme le symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle, ce qui serait encore accentué par le fait que la grand-mère est vieille et malade, trop faible même pour ouvrir une porte), de plus renverrait au cycle menstruel. Entre le village et la maison de la grand-mère, qui sont des endroits sûrs, le chemin à travers la forêt, lieu de danger où rôde le loup, serait celui entre l'enfance et l'âge adulte. Mais, dans l'histoire telle que Perrault la raconta, personne ne dit au Petit Chaperon rouge de ne pas traîner en route et de ne pas s'écarter de son chemin. Elle va plus

loin en répondant aux questions du loup et en lui donnant tous les détails qui lui permettraient de trouver la maison de l'aïeule. À quoi peuvent bien servir ces renseignements, se demande l'enfant, si ce n'est à permettre au loup de trouver facilement son chemin? À travers sa conduite avec le loup, qui a toujours été, comme d'autres animaux (le bouc, le tigre), un symbole de virilité, qui est ici la figure du séducteur mâle, du prédateur sexuel, la petite fille révélerait son désir inconscient d'être séduite par son père. Si le loup renonce d'abord à s'en prendre à la petite fille, il semble que ce soit parce qu'il risque d'être vu ou entendu par d'autres adultes, les bûcherons ; ne serait-ce pas plutôt parce qu'il veut d'abord être au lit avec elle? elle ne sera dévorée qu'après ce rapport sexuel. Les enfants, pour qui l'acte sexuel est un acte de violence commis par l'un des partenaires sur l'autre, aimeraient inconsciemment que le petit Chaperon rouge et le loup soient couchés ensemble dans un lit ! La mort de l'héroïne serait acceptée par la petite fille qui sentirait qu'elle mérite d'être punie (et peut-être également le père) très sévèrement par la mère pour avoir désiré le lui voler.

Si, à première vue, on ne comprend pas que la grand-mère, qui n'a rien fait de mal, trouve elle aussi la mort, il faudrait envisager que, pour disposer du Petit Chaperon rouge, le loup doit d'abord se débarrasser d'elle, qui représenterait ici la mère dont la présence s'opposerait à toute sexualité chez sa fille. Tant que la (grand-)mère est dans les parages, la petite fille ne pourrait pas au loup. Mais, une fois qu'elle a disparu, il serait libre d'agir selon ses désirs qui, en attendant, devraient être refoulés. Les indications précises que le Petit Chaperon rouge donne au loup, qui lui permettraient d'aller chez la grand-mère, signifieraient : « Laisse-moi tranquille ; va plutôt chez grand-mère, qui est une femme mûre ; elle est capable de faire face à ce que tu représentes ; pas moi. » La petite fille sentirait que le danger qui la menace est sa sexualité naissante, qu'elle ne peut triompher en matière sexuelle qu'en se débarrassant de ses rivaux plus expérimentés. Elle éprouverait le désir inconscient de l'emporter sur sa (grand-)mère, de déplacer le problème sur quelqu'un d'autre : une personne plus âgée, l'un des parents ou son substitut.

Cependant, pour Bruno Bettelheim encore, même si son imagination ne peut pas lui trouver un sens personnel, le conte a un pouvoir « libérateur » face aux « angoisses indéterminées » de l'enfant. Et il est particulièrement choisi quand vient le moment de l'endormir.

D'autre part, le loup ne se contenterait pas d'être le séducteur mâle : il représenterait aussi les tendances asociales, animales, qui agissent en nous, la soumission au principe de plaisir.

Enfin, on doit ajouter que certains commentateurs ont vu dans le thème du chaperon rouge avalé par le loup celui de la nuit avalant le jour, de la lune éclipsant le soleil, de l'hiver remplaçant la saison chaude, du dieu avalant la victime propitiatoire, etc..

Destinée de l'oeuvre

Le succès du "*Petit chaperon rouge*" a été immédiat, des exemplaires ayant circulé très rapidement en France comme à l'étranger. Il est devenu un classique de la littérature.

Les frères Jakob et Wilhelm Grimm, linguistes et écrivains allemands, reprisent l'histoire (qui n'existait pas dans la tradition orale allemande) sous le titre de "*Rotkäppchen*", et elle parut dans la première édition de leur collection "*Kinder- und Hausmärchen*" (1812). Dans cette version, l'histoire est d'abord conduite de la même façon que chez Perrault ; ils conservèrent même le fameux « *tire la bobinette, et la chevillette cherra* », mais ils changèrent le contenu du panier de la fillette, troquant la galette et le petit pot de beurre pour un morceau de gâteau et une bouteille de vin [!], et ils donnèrent des descriptions dont la fraîcheur évoque l'humide odeur des bois. Le loup s'introduit encore dans le lit de la grand-mère, dévore le petit chaperon rouge. Mais le conte ne se termine pas par son triomphe : un chasseur qui le pistait, « *venant à passer près de la maison* », ouvre le ventre de l'animal endormi et en tire, saines et sauvées, la grand-mère et la petite-fille. Puis le loup est tué. La suite montre la fillette et sa grand-mère qui, anticipant ses gestes grâce à l'expérience acquise au cours de la première histoire, piègent un autre loup, qui, lorsqu'il essaie de pénétrer dans la maison, constate que tout est fermé, passe par le toit, tombe dans une auge remplie d'eau et se noie. Les frères Grimm, qui avaient donc opté pour une fin heureuse, qui avaient préservé l'un des incidents mythiques les plus répandus

dans le monde : la réapparition de personnes vivantes qui surgissent des entrailles du monstre qui les a dévorées, modifièrent encore l'histoire dans les éditions postérieures, jusqu'à atteindre la version la plus connue dans l'édition de 1857. Leur variation finale du conte puiserait sa source dans les histoires d'une conteuse française qu'ils écoutaient lorsqu'ils étaient petits : cette dame mêlait dans sa mémoire les traditions allemandes et françaises, et leur fin heureuse serait née de la confusion qu'elle faisait avec la fin de *'La chèvre et des chevreaux'*. De plus, ils ont tenu compte du fait que cette fin heureuse plaisait plus aux enfants. Bruno Bettelheim expliqua, dans *'Psychanalyse des contes de fées'*, que cette fin laisse présager l'avenir du Petit Chaperon rouge qui rentre tranquillement chez elle, l'esprit serein, étant capable à présent de percevoir le danger, cette expérience ayant été une étape à franchir pour atteindre l'âge adulte. L'interprétation du *'Petit Chaperon rouge'* par les frères Grimm s'est propagée par-delà des frontières. On retrouve leur dénouement dans des versions de Touraine, des Alpes, d'Italie, du Tyrol, et même d'Extrême Orient, de Chine, de Corée ou du Japon. Malgré la pérennité de Perrault, c'est leur version qui a fait de cette histoire l'un des contes de fées les plus populaires. Et elle est la plus répandue dans les pays anglo-saxons où elle est connue sous le titre de *'Little red riding hood'*.

Ce conte immortel a inspiré beaucoup de créateurs. Qu'on parle de livres, de films ou d'illustrations, il existe aujourd'hui à travers le monde des milliers d'œuvres qui relatent l'aventure du petit chaperon rouge ou qui s'en inspirent en la transformant.

En 1867, Gustave Doré, dans l'une de ses plus célèbres illustrations de contes de fées, montra le Petit Chaperon rouge et le loup couchés dans le même lit, le loup paraissant plutôt calme, la petite fille le regardant et semblant être en proie à de puissants sentiments contradictoires ; elle n'esquisse pas le moindre geste pour s'en aller ; elle semble intriguée par la situation où elle se trouve, à la fois attirée et rebutée. Le mélange de sentiments que dénotent son visage et son corps évoque on ne peut mieux la fascination à laquelle elle est soumise.

Il existe de nombreuses adaptations de cette histoire devenue un incontournable de la culture occidentale. Certains auteurs allèrent jusqu'à détourner complètement l'histoire.

En 1934, Marcel Aymé, dans un de ses *'Contes du chat perché'*, *'Le loup'*, imagina que, malgré les mises en garde de leurs parents, deux fillettes, Delphine et Marinette, brûlent d'envie d'ouvrir la porte au loup. Pourtant, elles se méfient : après cette histoire de grand-mère dévorée et de petit chaperon rouge, il n'a vraiment pas bonne réputation. Une fois encore, le loup doit déployer des trésors de persuasion, et, comme il est très motivé, il n'en manque pas...

En 1942, *'Le Petit Chaperon rouge'* fut mis en argot par Pierre Devaux dit Pierrot les Grandes Feuilles.

En 1944, le conte fut transposé dans une chanson créée par Lisette Jambel sur des paroles de Françoise Giroud et une musique de Louis Gasté.

En 1977, Philippe Dumas et Boris Moissard, dans leurs *'Contes à l'envers'*, qui étonnent par leur singularité, imaginèrent la « Belle au doigt bruyant » qui rencontre un prince charmant habitant la Charente Maritime, Blanche Neige qui vit dans une république démocratique, et l'arrière-arrière petite-fille du Petit Chaperon rouge, le Petit Chaperon bleu-marine, qui a envie de devenir aussi célèbre que son aïeule. Un jour, sa mère l'envoie porter des pelotes de laine à sa grand-mère. En chemin, il lui vient l'idée de délivrer le loup du zoo pour que l'histoire du petit Chaperon rouge puisse se rejouer. Alors qu'elle l'invite à la manger, le loup, qui est l'arrière-petit-fils de celui qui jadis avait été tué par un chasseur mais est moderne et réfléchi, est pacifiste, n'est pas coopératif. Mais il décide tout de même de sortir de sa cage. Le Petit Chaperon bleu-marine n'en revient pas de voir une grand-mère si ressemblante ! Mais elle ne se laisse pas avoir par le loup et le ramène au zoo. Plus tard, les gardiens y trouvent une vieille dame en chemise ! Tout est bien qui finit bien : le petit chaperon bleu-marine est célèbre pour ce qu'elle a fait à sa grand-mère, et le loup s'est enfui, libre comme l'air, en Sibérie.

En 1983, la célèbre photographe de mode et de publicité Sarah Moon illustra *'Le Petit Chaperon rouge'* pour les enfants, son livre ayant marqué une rupture car elle fut la première à utiliser la photographie, des clichés en noir et blanc mettant en scène une petite fille habillée d'un habit de pluie. Le détail d'une voiture permet de situer approximativement la scène dans les années vingt. Une jungle urbaine entoure la fillette tandis que la nuit accentue l'ambiance lourde et lugubre. Une horloge

scande l'heure à toutes les pages de texte, idée du temps qui passe et du destin en marche. On pressent inévitablement le danger qu'elle court. L'artiste joua sur le clair-obscur et les ombres chinoises pour la mise en scène et inséra des thèmes qui lui sont chers : la fugacité de la beauté, la femme en danger de disparition, l'éclosion du merveilleux dans le familier. Les photographies, qui s'étalent sur des doubles pages tandis que le texte prend moitié moins d'espace, sont étonnantes parce qu'elles évoquent plusieurs sentiments à la fois : l'admiration face à la beauté, l'innocence et le malaise. Le texte se termine ainsi : « Et disant ces mots, le méchant loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge et l'avalala. » et la photo représente des draps vides, la fillette a été happée par l'ombre du loup. C'est donc une des versions les plus crues du conte.

En 1989, Grégoire Solotareff publia *"Le Petit Chaperon vert"* avec des illustrations de Nadja. C'est une fille très sympathique et courageuse, qui n'a qu'une ennemie, cette sale menteuse de Petit Chaperon rouge. La voici en chemin, traversant la forêt pour aller voir sa grand-mère, lui porter des médicaments. Elle rencontre le loup qui court à toute vitesse et le Petit Chaperon rouge qui ferait mieux de faire attention à la bête qui rôde. Quand elle revient, elle aperçoit le loup tué et la fillette en rouge qui lui dit que le loup les a englouties, elle et sa grand-mère. Mais le Petit Chaperon vert n'est pas dupe. De toute façon, ce Petit Chaperon rouge n'est qu'une sale menteuse.

En 1990, la romancière espagnole Carmen Martin Gaité, dans *"Caperucita en Manhattan"* (*"Le Petit Chaperon rouge à Manhattan"*), recréa habilement l'histoire en la situant à New York, où Sara Allen est une petite fille pleine de rêves, qui est entourée de toute sa famille, ses parents et son extraordinaire grand-mère, qui fut la grande Gloria Star, une chanteuse de music-hall, à laquelle, se sentant paralysée par des parents trop sérieux et décidée à manifester sa liberté, elle apporte un samedi une des délicieuses tartes aux fraises que fait sa mère, une excellente cuisinière. Mais, en chemin, elle rencontre monsieur Woolf, un pâtissier célèbrissime et multimilliardaire, désespéré de ne pas trouver la recette idéale de la tarte aux fraises. Heureusement, apparaît un autre personnage, une certaine Miss Lunatic qui évoque irrésistiblement la statue de la Liberté...

En 1991, Pef (Pierre-Élie Ferrier de son vrai nom), dans *"Contes comme la lune"*, où il détourna les contes de façon drôle et provocante, fit part de ses interrogations à propos du Petit Chaperon rouge : pourquoi le Petit Chaperon rouge est-il rouge? rouge de honte? rouge de confusion? qui sait?

En 1992, Élisabeth Hartmann publia *"Le petit bonnet"*, un livre pour les enfants où « le Petit Bonnet », ainsi nommée à cause de son bonnet rouge, s'en va par la forêt apporter une galette et un petit pot de beurre à sa grand-mère malade. En route, elle rencontre le loup et lui indique où elle se rend. Le loup se précipite chez l'aïeule qui se méfie de sa voix et se cache derrière le lit avec un rouleau à pâtisserie. L'animal ne se méfie de rien. Quand le Petit Bonnet arrive, lui aussi démasque tout de suite le loup. À peine a-t-il la gueule ouverte, prêt à dévorer l'enfant que la grand-mère surgit pour l'assommer. Elle le jette aux orties et confie son rouleau à pâtisserie à la fillette pour le chemin du retour. Le conte original fut donc à peine modifié, seuls le surnom de l'héroïne et la fin variant, le Petit Bonnet et son aïeule étant beaucoup moins naïves que ne l'étaient l'héroïne initiale et sa grand-mère.

En 1993, Yvan Pommaux publia *"John Chatterton détective"*, un livre pour les enfants où une dame de la haute bourgeoisie arrive, très paniquée, au bureau du détective Chatterton, qui est un chat : son enfant, une petite fille habillée toute en rouge, a disparu. Le détective se lance sans hésiter sur les traces de l'enfant. Les affaires qu'elle a laissées dans la rue le mènent tout droit au domicile du loup. Celui-ci, grand amateur d'art, exige une rançon : le fameux tableau "Le loup bleu sur fond blanc" contre la fillette. Le détective réussit à la sauver des griffes du grand méchant loup. Le Petit Chaperon rouge n'apparaît donc que par transparence, et l'histoire originale a été complètement effacée.

En 1994, Jean Claverie publia un livre pour les enfants, *"Le Petit Chaperon rouge"* où Mamma Gina, arrière-arrière-petite-fille de bûcherons, avait l'habitude de garer son camion-pizzeria derrière la case de monsieur Woolf. Un jour, elle demande à sa fillette, qu'on appelait Le Petit Chaperon rouge, d'apporter à sa grand-mère une bonne pizza. Sur la route, le loup lui propose de prendre un raccourci par la case. Ce que fait la fillette tandis que le loup s'empresse d'aller chez la grand-mère pour la dévorer. Il fait de même pour la petite fille. Mamma Gina, inquiète pour sa famille, prend la hache de son arrière-arrière grand-père et menace le loup de le tuer s'il ne recrache pas sur le champ sa fille et son aïeule. Le loup repart penaud, et décide fermement de plus manger les gens. Il sera désormais un pizaiolo averti. Ainsi, Jean Claverie respecta le thème et la construction du récit premier tout en y

insérant des motifs qui rendent l'histoire plus actuelle : le loup porte des baskets et la grand-mère est fan de cassettes vidéo.

En 1995, parut *‘Lon Po Po, A Red riding hood story from China’*, d'Ed Young. Dans un coin reculé de Chine, vivent une mère et ses trois filles. Un jour, la mère laisse seules les fillettes pour aller rendre visite à la grand-mère. Fort content de cela, le loup en profite pour se faire passer pour la grand-mère « *Po Po* », pénétrer dans la maison et se coucher dans le lit des enfants. Au bout d'un certain temps, la plus futée des petites filles se doute de la supercherie et invente un stratagème pour se débarrasser du loup. Sous le prétexte de lui ramener des noix de ginkgo, elles montent à l'arbre le plus proche et l'allèchent. Le loup essaie de rejoindre les petites, mais tombe de l'arbre et se tue.

En 1996, Philippe Corentin publia *‘Mademoiselle Sauve-qui-peut’*, un livre pour les enfants où cette fillette maligne et espiègle est si infatigable que, partout où elle passe, tout le monde fuit. Sa mère, excédée, l'envoie chez sa grand-mère porter une galette et un petit pot de beurre. Mais sa grand-mère ne s'y trouve pas. Seul, le loup est là dans son lit à attendre. Mademoiselle Sauve-qui-peut est loin d'être bête : elle connaît l'histoire du petit Chaperon Rouge et jette le loup dehors. La grand-mère intervient et demande à la fillette d'arrêter d'embêter l'animal. Ce loup est un gentil loup qu'elle héberge pour la nuit. La fillette s'excuse et s'en va ravie. Philippe Corentin a donc créé un personnage au tempérament fort, à l'encontre du personnage initial. Alors que le Petit Chaperon rouge de Perrault, plutôt naïf, se fait piéger facilement par le loup, les rôles sont ici inversés : c'est le loup et tous les animaux de la forêt qui sont inquiets de l'attitude effrayante de Mademoiselle Sauve-qui-peut.

La même année parut, de Marià Cami, *‘Le Petit Chaperon vert’*, livre pour enfants illustré par Chantal Cazin, où, un matin, cette fillette, qui semble ordinaire, qui habite un appartement de banlieue avec ses parents et va à l'école, va porter à sa grand-mère un petit pot de beurre et une galette. Ses parents sont très inquiets car ils connaissent l'histoire du Petit Chaperon rouge. Mais la fillette, maligne, les rassure : elle ne se laissera pas manger par le loup et lui réserve même une petite surprise. Quand le loup est installé dans le lit de la grand-mère, prêt à dévorer l'enfant, elle lui pose les questions auxquelles il s'attendait : « Comme tu as de grands pieds, de grandes oreilles etc... » mais évite surtout celle qu'il veut entendre : « Comme tu as de grandes d... ». Dépité, le loup, dans l'impossibilité de manger la petite fille, s'en va furieux. *‘Le Petit Chaperon vert’* est en quelque sorte un prolongement logique de la première histoire, ménageant un retournement de situation en faveur de la victime.

Dans *‘Suddenly !’* (*‘Oh là là !’*), un livre illustré, Colin McNaughton imagina Sanson, un petit cochon qu'un grand méchant loup affamé surveillait par la fenêtre de sa maison, tout en s'excusant, en aparté, de devoir jouer son rôle de mangeur d'enfants et prononçant de jolis « Oh là là ! » qui parcourent tout le texte comme un refrain. Chargé d'aller porter à sa grand-mère un panier de confiture et de miel, le petit cochon sortit de la maison, habillé de rouge. Le loup fut tout étonné : cela lui rappelait une histoire déjà vécue mais dont la fin lui échappait. Le petit cochon descendit la rue, sans savoir que le loup l'attendait au coin. Mais il se souvint soudain qu'il avait oublié quelque chose chez lui et y retourna à la dernière seconde, laissant le loup décontenancé. Il le poursuivit toute la journée, lui tendant des pièges sans que Sanson s'en rende compte le moins du monde, lui échappant chaque fois. Le loup parvient avec lui chez la grand-mère, et se souvient alors enfin de l'histoire dont il exécute prestement la fin, sautant sur les deux cochons pour les dévorer. Mais, heureusement, le papa de Sanson est là pour sauver toute sa petite famille et tuer le loup. Ainsi, l'auteur, mêlant ses souvenirs des contes des *‘Trois petits cochons’* et du *‘Petit Chaperon rouge’*, réussit avec brio à ridiculiser le loup.

En 1999, Hector Hugo, avec *‘Le Petit Napperon rouge’*, livre pour enfants illustré par Antonin Louchard, donna l'histoire, contée par elle-même, d'une petite fille chargée d'amener à sa grand-mère une galette et un grand pot de beurre. En chemin, elle tombe nez à nez avec un loup un peu particulier : il est douillet, végétarien (il adore les fraises des bois), dépourvu du sens de l'orientation et fumeur de surcroît ! Il fait presque pitié tant il est fourbu. Elle décide alors, pour le remettre sur « pattes », de l'emmener avec elle chez sa grand-mère qui possède une santé à tout rompre. Cette reprise très amusante, bourrée d'anecdotes drôles, tourne en dérision le conte original, la petite fille étant presque déçue de ne pas rencontrer un vrai loup.

En 2000, Lauren Child publia un livre pour les enfants, *‘Méfiez-vous des loups !’*. Chaque soir, la maman d’Albert lui raconte une histoire, celle du Petit Chaperon rouge et d’autres contes. Une nuit, elle oublie le livre sur la table. C’est alors qu’apparaissent deux méchants loups qui veulent le manger. Mais Albert est malin, il leur propose à la place un gâteau en gelée qu’il fait sortir du livre de la Belle au Bois dormant. Entre les loups et la sorcière, Albert est assez effrayé. Heureusement, d’un coup de baguette magique, la bonne fée-maraine transforme le grand méchant loup en une toute petite chenille gentille. Puis Albert éteint la lumière et se remet à rêver.

La même année, Claude Clément publia *‘Un Petit Chaperon rouge’*, un livre pour enfants illustré par Isabelle Forestier, où l’histoire de Perrault fut réactualisée car la fillette habite la Cité des Bergeries, ce qui offre un peu de poésie contemporaine aux lecteurs. Traumatisée par la mort de sa grand-mère, la fillette est devenue muette. Heureusement, grâce à l’intervention de la police et au dialogue que la fillette va renouer, le loup est châtié.

En 2000 encore, Frédéric Stehr donna avec *‘Loupiotte’* l’une des plus surprenantes adaptations. Une petite louve arborant un chaperon rouge s’en va par la forêt apporter à son « papylop » une tartiflette. En chemin, elle rencontre un « ogrion » qui lui tend un piège pour arriver avant elle chez son « papylop » et le manger. Il ficelle le grand-père et prend sa place. La petite louve ne se doute pas du danger et se fait elle aussi attraper par le méchant « ogrion ». C’est à ce moment que trois vieux ogres affamés passant par là veulent manger l’ogrion qu’ils prennent pour un loup. Mais la maman loup arrive à point nommé avec son escopette et ficelle à son tour tous les ogres. Pour se remettre de leurs émotions, les loups se rassasient de la tartiflette. Ils sont bien contents : maman louve pourra préparer demain une bonne soupe d’ogre. Ainsi, les loups deviennent les victimes des humains avant de reprendre leur place de dominants.

En 2005 Geoffroy de Pennart publia pour les enfants *‘Chapeau rond rouge’* : « *Il était une fois une petite fille qui vivait avec ses parents à l’orée de la forêt. Comme elle ne quittait jamais le chapeau rond et rouge que lui avait offert sa grand-mère, on l’avait surnommée Chapeau rond rouge.* »

En 2006, Éric Sanvoisin publia *‘Le petit buveur d’encre rouge’* où, grâce à leur paille-tandem, Odilon et Carmila boivent l’encre des livres ; ils vivent ainsi, pour de vrai, les aventures de leurs héros préférés, jusqu’au jour où un livre les aspire...

Philippe Polini a écrit *‘Mon chaperon rouge’*, qui est superbement illustré par Alain Pilon, mais un peu trop osé pour être classé dans la catégorie « jeunesse ».

Au cinéma, on vit :

- en 1929, *‘Le Petit Chaperon rouge’*, film français réalisé par Alberto Cavalcanti ;

- en 1943, *‘Red hot riding hood’*, un dessin animé de Tex Avery ;

- en 1984, *‘La compagnie des loups’*, de Neil Jordan qui mêla au conte le thème du loup-garou, en insistant sur certains aspects psychanalytiques ;

- en 1989, *‘Bye Bye, Chaperon rouge’*, de Marta Meszaros.

- en 1996, *‘Le dernier chaperon rouge’*, un court métrage de Jan Kounen, avec Emmanuelle Béart dans le rôle du chaperon et Gérard Weingand dans le rôle du loup. Dans un jardin extraordinaire où les bolets, les girolles, les amanites, les lapins et les ronces chantent et dansent au son d’une musique venue de nulle part, il y aussi une fusée souterraine dans laquelle une vieille danseuse aux jambes tordues retrouve sa grâce d’antan. Les Chaperons Rouges sont les pourvoyeurs involontaires de jambes en bon état, mais ils sont tous rayés de la carte par un monstre-chirurgien aux ordres d’une sorcière. Tous, sauf un, le dernier chaperon rouge, convoité par le grand méchant loup qui compte bien ne pas se laisser voler ce butin tant convoité.

- en 1997, *‘Freeway’*, film de Matthew Bright avec Reese Witherspoon et Kiefer Sutherland. Après une descente de police pour arrêter sa mère prostituée toxicomane et son beau-père qui la pelote, Vanessa, seize ans, ligote l’assistante sociale qui veut la placer une fois de plus dans une famille d’accueil, lui vole sa voiture, dit au revoir à son ami Chopper qui lui offre son revolver ; tel le petit Chaperon rouge, elle part rejoindre sa grand-mère qui vit dans une caravane à une centaine de kilomètres de là ; elle rencontre le grand méchant loup sous les traits d’un bourgeois psychologue et psychopathe.

- en 1998, *‘Le Chaperon rouge’*, une publicité pour le N°5 de Chanel réalisée par Luc Besson ;

- en 1999, *“Jin-Roh”*, film d'animation écrit par Mamoru Oshii, qui fut une interprétation libre du conte, transposé dans un contexte moderne, le loup y étant un commando anti-terroriste, la jeune fille un personnage énigmatique, l'histoire suivant la version de Charles Perrault, même si des éléments littéraires et graphiques furent directement tirés de la version des frères Grimm.
- en 2005, *“La véritable histoire du Petit Chaperon rouge”*, film d'animation de Tony Leech où l'on trouve une petite fille avec une capuche rouge, un loup, une mère-grand, une chevillette, une bobinette, un panier avec une galette..., toute la forêt étant en émoi depuis qu'une enquête délirante oppose tous ces personnages.
- en 2005, *“Les frères Grimm”*, de Terry Gilliam, qui fit apparaître une des fillettes enlevées sous le costume du petit chaperon rouge.
- en 2006, *“Red riding hood”*, de Randal Kleiser, avec Morgan Thompson, Henry Cavill et Debi Mazar.

En 2006, le groupe Evanescence produisit un clip vidéo : *“Call me when you're sober”* (*“Appelle-moi quand tu seras dessauûlé”*) qui raconte l'histoire d'une jeune femme (le Petit Chaperon rouge) qui essaye d'échapper aux griffes du grand méchant loup.

“La barbe bleue”

Nouvelle de 6 pages

« *Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie et des carrosses tout dorés.* » Mais, du fait de sa barbe bleue et de l'étrange disparition de ses six épouses précédentes, il avait du mal à en trouver une nouvelle. Pourtant, une jeune femme, la fille cadette d'une veuve, accepta de l'épouser. Quelque temps après les noces, devant partir pour un voyage « *de six semaines au moins* », il lui confia toutes ses clés, lui interdisant seulement, sous peine de mort, d'entrer dans un certain cabinet mystérieux. Cependant, vive d'esprit et trop curieuse, elle y pénétra quand même, et y découvrit, attachés au mur, les cadavres des précédentes femmes de son mari qu'il avait tuées, mutilées et pendues. Sous la stupeur de sa macabre découverte, elle laissa tomber la clé qui fut tachée d'un sang qu'elle ne put nettoyer, car elle était, en fait, maléfique. À son retour « *dès le soir même* », Barbe-Bleue, à la vue de la clé, comprit qu'elle lui avait désobéi et lui déclara : « *Il faut mourir, madame, et tout à l'heure.* » Or, comme ses deux frères devaient venir la voir ce jour même, elle demanda à sa soeur, montée sur la tour : « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?* », tandis que Barbe-Bleue s'apprêtait à lui « *abattre la tête* » et qu'elle le suppliait de « *lui donner un petit moment pour se recueillir* ». Enfin, les frères survinrent et tuèrent Barbe-Bleue. Le premier acte de l'héroïne, après avoir hérité de son époux, fut d'installer ses frères et de marier sa sœur, avant de se marier elle-même.

Analyse

Origines

On ne connaît pas d'origine écrite au conte. Mais des traces de ses différents thèmes ont pu être détectées dans d'autres oeuvres :

- Le thème de la curiosité des femmes et de leur désobéissance se trouva d'abord, dans la Bible, avec Ève, qui, tentée par le serpent, mangea et fit manger à Adam le fruit de l'« arbre de la connaissance du bien et du mal » qui leur avait pourtant été interdit ; avec la femme de Loth ; ou, dans la mythologie grecque, avec Pandore à qui avait été confiée une jarre contenant tous les maux et dont, dévorée de curiosité, elle souleva le couvercle, les répandant sur la Terre ; avec Psyché qui, aimée d'Éros qui lui demanda de ne jamais chercher à connaître son identité, piquée par la curiosité et le doute, profita du sommeil de son amant pour allumer une lampe et percer le mystère, mais perdit son amant divin et devint esclave d'Aphrodite.

- Le thème de la délivrance d'une prisonnière par ses frères fut illustré par Hélène prisonnière de Thésée et délivrée par les Dioscures.
- Le thème de la tache de sang indélébile, qui est le signe qu'un forfait, souvent un meurtre, a été commis, a pu être décelé dans la "*Gesta romanorum*" qui date de l'an 1300 environ et où une matricide garde sur ses mains des traces de sang indélébile ; dans "*Macbeth*" (1606) de Shakespeare où personne ne peut voir le sang qui couvre les mains de lady Macbeth, elle sachant pourtant qu'il existe.
- Le thème de la chambre interdite se trouve plusieurs fois dans "*Les mille et une nuits*" et d'autres contes orientaux où, néanmoins, l'interdit est plus souvent franchi par des hommes qui ne savent pas se retenir que par des femmes trop curieuses.
- Le thème de la chambre interdite où sont conservés les corps de femmes qui ont été assassinées apparut dans des contes russes et scandinaves où le protagoniste est un mari-animal, un monstre violent, une variante de l'ogre, qui s'attaque à ses femmes successives et aux enfants qu'il en a. Ainsi, l'un enlevait successivement trois sœurs et les soumettait à la tentation de la chambre interdite ; heureusement, l'une d'elles parvenait à s'échapper furtivement et à sauver les deux autres.
- Le thème de la femme injustement condamnée à mort par son mari fut illustré en particulier par Desdémone dans le dernier acte d'"*Othello*" de Shakespeare. Dans certaines parties du monde, autrefois, seule l'infidélité conjugale, parmi les manquements possibles de la femme, autorisait le mari à la tuer.

Il existe une centaine d'histoires qu'on peut placer dans l'orbite de Barbe-Bleue. Il s'en rencontre dans "*Les mille et une nuits*" ("*Histoire du troisième calender fils de roi*"), dans "*Pentamerone*" du Napolitain Giambattista Basile ("*Conte des contes*" [1634-1636]), en France, en Espagne, au bord de la Baltique, dans les Balkans, où Barbe-Bleue était volontiers un monstre (vampire, loup-garou) et où le test d'obéissance à l'époux n'était pas forcément l'interdiction d'ouvrir une porte, mais l'obligation de consommer une chair révoltante. Il existe en particulier une remarquable version vendéenne, "*Le père Jacques*". Le folklore andalou offre "*La main noire*" où un géant achète successivement trois sœurs ; il ne leur interdit rien, mais les oblige à manger une main noire (c'est-à-dire pourrie) ; jetée dans le puits par les deux aînées, elle réapparaît dès que le géant l'appelle, et les coupables sont battues à mort ; la troisième sœur cache sous ses vêtements la main qui, à l'appel : «Où es-tu?» du géant, répond par : «Dans le ventre» ; ayant reçu toutes les clés de la maison (sans interdit), elle ramène à la vie ses sœurs et d'autres victimes, tue le géant avant de s'enfuir avec toutes les ressuscitées. Dans une version répandue en Europe et au Canada, un animal fabuleux enlève successivement trois filles et les tue jusqu'à ce que la quatrième et plus maligne réussisse à sauver ses trois sœurs et à s'échapper.

Le thème a été encore nourri par des personnages historiques qui furent seigneurs plutôt que seigneurs :

- Conomor le Maudit, comte breton du VI^e siècle qui fut le rassembleur des tribus armoricaines, qui aurait tué ses épouses successives dès qu'elles avaient un enfant, dont la nouvelle, Trophime (ou Triphine) qui, alertée par l'attitude de rejet de son époux lorsqu'elle annonça sa grossesse, avertie d'un danger mortel par sa bague qui vira de l'argent au noir, s'enfuit en passant par un souterrain qui renfermait cinq cercueils ; en sortirent les fantômes des précédentes épouses qui lui remirent, pour l'aider dans sa fuite, ce qui avait servi à leur assassinat : corde, poison, flamme... ; en vain car elle fut rejointe par Conomor au fond d'un bois, et décapitée (mais néanmoins ressuscitée par saint Gildas, le temps d'accoucher...)
- Gilles de Laval, baron de Rais qui, après avoir été un brave compagnon d'armes de Jeanne d'Arc et même maréchal de France, se retira sur ses terres de Vendée où, dans ses différents châteaux (Tiffauges, Machecoul, Champtocé, la Suze), au cours d'orgies et de pratiques de magie qui devaient lui procurer la puissance et la richesse, il sacrifia des centaines d'enfants qu'il faisait enlever pour assouvir ses perversions, avant d'être condamné et brûlé vif à Nantes, le 26 octobre 1440. Après sa mort, il fut assez vite affublé du nom de Barbe-Bleue (qui lui venait peut-être, par association de souvenirs terrifiants, de celui d'un féroce guerrier de l'époque de la guerre de Cent ans, Blue Bard)

dans de nombreuses légendes qui naquirent dans la région où il avait sévi. Il fut le point de départ historique de contes oraux français, où le héros est un mari monstrueux qui tue ses femmes les unes après les autres pour leur faire payer leur curiosité jusqu'à ce qu'il soit tué à son tour pour tous les crimes qu'il a commis, et que justice soit faite. C'est de cette source spécialement que viendrait le conte de Perrault.

- Henri VIII d'Angleterre (1491-1547) qui, marié six fois, répudia trois épouses (rompant avec Rome afin de « divorcer » à son gré), fit condamner à mort pour adultère et trahison la seconde (Anne Boleyn) et la cinquième (Catherine Howard) et fut gratifié du surnom de Barbe-Bleue.

Perrault resta donc fidèle à la tradition orale en gardant le thème général, le motif et les traits principaux. Mais il retravailla la formulation de l'histoire et y apporta quelques modifications importantes, mettant en valeur le caractère singulier de cette expérience de la transgression.

Intérêt de l'action

‘*La barbe bleue*’ (titre original qui est une manifestation de plus de cette ambiguïté des noms des personnages principaux chez Perrault, le conte étant cependant communément appelé ‘*Barbe-Bleue*’) n'est pas un vrai conte de fées : seule est « fée » (magique) la clé où la tache de sang est indélébile et prouve à Barbe-Bleue que sa femme a pénétré dans la chambre défendue ; à part cet élément, on ne trouve dans l'histoire rien de fantastique ni de surnaturel.

Le conte présente un homme au physique repoussant mais qui est riche, et sur qui plane le mystère de la disparition de ses épouses précédentes. À la femme qu'il a séduite finalement par sa richesse, il impose, sous sa forme la plus extrême, une épreuve tendant à prouver son obéissance et, dans un sens plus large, sa loyauté à son égard, son renoncement à essayer de percer ses secrets. Mais, poussée par sa curiosité, elle transgresse aussitôt l'interdit.

La découverte macabre qu'elle fait est habilement progressive : elle fait passer de l'obscurité au « *sang caillé* » du plancher et enfin aux « *corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs* ». Comme elle a trahi la confiance de son époux et qu'elle encourt sa vengeance, l'histoire est alors soumise à un crescendo dramatique, d'autant plus que la tache de sang sur la clé est un ineffaçable témoignage de sa culpabilité. Et elle est punie cruellement de sa trahison par une expéditive peine de mort qui est sur le point d'être infligée dans une scène grand-guignolesque : « *la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le coutelas en l'air, il allait lui abattre la tête* ». Sa soeur, Anne (pourquoi la mention de ce prénom quand on n'a même pas celui de l'héroïne?), étant soudain introduite, comme le sont les frères, un fort suspense est suscité par l'attente de ces derniers, qui seraient assez vaillants pour la sauver puisque « *l'un [est] dragon et l'autre mousquetaire* ». Le dialogue haletant, véritablement théâtral, est marqué par la répétition de cette interrogation désespérée : « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?* » (que tous les Français, depuis ce temps-là, répètent à l'envi) et de la réponse négative : « *Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie* », l'espoir étant d'abord trompé. Enfin l'intervention, laborieusement dramatisée, des frères, qu'on voit agir assez curieusement en justiciers immédiats, devant lesquels le matamore se ridiculise par sa tentative de fuite, rompt un cycle infernal qui menaçait de se poursuivre indéfiniment. Le destin de la jeune femme est donc singulier, et fait d'elle une héroïne.

On comprend que cette histoire de crime passionnel ait exercé une telle fascination, ait connu une telle popularité.

Intérêt littéraire

Au fil du texte, écrit en un français très élégant et stylé, on remarque d'anciennes formes lexicales :

- « *meubles en broderie* » signifie qu'ils sont ornés de broderies ;
- « *dame de qualité* » désigne une femme « de haute naissance », de « condition noble » ;
- « *une affaire de conséquence* » est « importante » ;
- « *appartements* » s'employait pour « la partie d'un grand logis affecté (mis à part) à un usage d'habitation particulier » ;

- « *cabinet* » désigne d'abord « une petite chambre retirée dépendant d'une plus grande » puis, plus loin, « un meuble pour ranger des objets précieux » ;
- « *galerie* » s'employait pour « passage », « couloir » ;
- « *quérir* » s'employait pour « chercher » ;
- « *pressée de sa curiosité* » se dirait aujourd'hui « *poussée par sa curiosité* » ;
- « *sa compagnie* » désigne « les gens qui étaient en sa compagnie » ;
- « *se recueillir* » signifie « rentrer en soi », « se concentrer », « méditer » ; plus loin, au moment où l'héroïne doit se résigner à la mort, le sens est plutôt « prier » ;
- « *sablon* » était le nom d'« un sable très fin » ;
- « *fée* » est utilisé comme adjectif, ce qui semble propre à Perrault ;
- « *dans le chemin* » s'employait pour « en cours de route » ;
- « *D'où vient [...] que la clef du cabinet... ?* » doit se comprendre comme « Comment se fait-il...? » ;
- « *tout à l'heure* », au contraire de l'usage actuel, signifiait « dès maintenant » ;
- « *pas un moment davantage* » s'employait pour « pas un moment de plus » ;
- « *le soleil qui poudroie* » est une formulation qui étonne car, en fait, le soleil fait miroiter les grains de poussière en suspension ;
- « *Je m'en vais* » (qui indique aujourd'hui un éloignement) fut employé là où on attendrait « Je m'en viens » (qui indique un rapprochement) ;
- « *cela ne sert de rien* » se dirait plutôt aujourd'hui « cela ne sert à rien » ;
- « *abattre la tête* » signifiait « décapiter » ;
- « *le sexe* » désignait « l'ensemble des femmes » ;
- « *grimoire* » s'employait pour « ouvrage inintelligible » ;
- « *malcontent* » se dirait aujourd'hui « mécontent ».

Dans une narration simple, familière et rapide et un dialogue animé, se signalent quelques effets stylistiques :

- l'antiphrase de « *il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère* » qui est dit en fait pour « vous avez tout à attendre de ma colère » ;
- la moquerie implicite à l'égard de la jeune femme puisque, comme elle es séduite par les richesses, « *le maître du logis n'avait plus la barbe si bleue et c'était un fort honnête homme* » ;
- les hyperboles : « *plus pâle que la mort* » - elle « *aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais Barbe-Bleue avait un coeur plus dur qu'un rocher.* » ;
- la paronomase quelque peu gratuite et répétée: « *le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie* » ;
- le paradoxe : « *elle criait tout bas* » ;
- l'effet impressionniste : « *Je vois [...] une grosse poussière qui vient de ce côté-ci* », c'est-à-dire le nuage de poussière qui pourrait être soulevé par les cavaliers mais ne l'est que par des moutons.
- la métaphore « *le grimoire* » du monde.

Intérêt documentaire

“*La Barbe bleue*” donne un aperçu de la vie que menaient au XVIIe siècle les aristocrates et les grands bourgeois, une certaine insistance étant mise sur les biens matériels (la description de la luxueuse demeure fait penser au château de Versailles), les divertissements, les moyens d'ascension sociale (l'héroïne achète « *des charges de capitaines à ses deux frères* » qui sont bien des militaires du temps : « *l'un [est] dragon et l'autre mousquetaire* »), le mariage envisagé du point de vue de la jeune fille qui, alors que, comme on le voit en particulier chez Molière, c'était l'affaire des familles, que les unions étaient arrangées par les parents ou tuteurs légaux, peut ici donner son avis. Il est d'ailleurs significatif que l'héroïne soit la cadette car, normalement, elle ne devrait être autorisée à se marier qu'après son aînée.

Alors que, chez la jeune femme, apparaît un esprit nouveau, chez Barbe-Bleue se perpétuait le type de ces maris qui s'arrogeaient un pouvoir absolu sur leurs épouses

Intérêt psychologique

“*La Barbe bleue*” oppose dramatiquement deux personnages archétypaux.

Barbe-Bleue, le plus bestial des époux des contes de fées, est décrit comme une sorte d’ogre fastueux dont la forte virilité et la cruauté sont marquées par une barbe tellement noire qu’elle en paraît bleue, dont la puissance physique fait un véritable monstre (il « *se mit à crier si fort que toute la maison en trembla* » - « *la prenant d’une main par les cheveux, et de l’autre levant le coutelas en l’air, il allait lui abattre la tête* »). Pourtant, il n’est menaçant que pour les femmes et se sauve devant les militaires que sont « *les frères de sa femme* », ce qui le rend finalement ridicule. Peut-être peut-on lui trouver une justification en imaginant qu’il était sous le coup de plusieurs amours déçues, même si, dans cette dernière occasion, il montre une volonté de domination totale (il ne veut en faire qu’à sa tête), une possessivité excessive (ce qui se passe n’a absolument rien à voir avec l’amour : il ne peut aimer que lui-même), une jalousie invétérée qui fait que, soumettant ses différentes épouses à une épreuve terrible, il ait dû les mettre à mort. D’où l’humour noir de la notation : « *il se trouva que Barbe-Bleue n’avait point d’héritiers* » : comment en aurait eu celui qui, semble-t-il, soumettait chacune de ses épouses à la terrible épreuve le mariage tout juste conclu ?

L’héroïne, qui est jeune et innocente, si elle éprouve d’abord de la répulsion devant la barbe bleue, et certainement aussi devant l’âge du prétendant, est séduite par les richesses qu’il étale, et accepte un mariage qui pourtant ne peut être qu’angoissant. Mais, si tout lui semble offert (une luxueuse demeure, des bijoux, la liberté de se divertir), si ses compagnes, d’autres jeunes écervelées cavalant et fouinant chez le seigneur absent, s’extasient devant « *le bonheur de leur amie* », si l’on voit mal ce qu’elle pourrait souhaiter, l’interdit que lui impose son mari est en lui-même une provocation : ce quelque chose d’autre ne peut qu’être incomparable puisqu’on le renferme si jalousement. Quelque peu adolescente, elle est fortement tentée de faire justement ce qui lui est interdit. Pour mettre quelqu’un à l’épreuve, rien de tel que de lui dire : « Je m’en vais ; pendant mon absence, vous pouvez visiter toutes les pièces de la maison, sauf une. Voici la clé de la pièce interdite. Il vous est interdit de vous en servir ! » Elle est victime de cette curiosité, dans laquelle Perrault voit le grand défaut du « sexe », elle est en proie à « *l’impatience qu’elle avait d’aller ouvrir le cabinet* ». Ce n’est pas l’insatisfaction qui aiguise ici la curiosité, mais au contraire la surenchère du désir. D’autre part, la lourde menace de punition (« *Il n’y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère* ») décuple la force d’attraction du mystère. Tremblant en songeant qu’« *il pourrait lui arriver malheur* », elle laisse pourtant le désir l’emporter sur la crainte, et la faute est inéluctable.

Mais, devant les cadavres de ces femmes qui ont été tuées, certainement en raison de leur infidélité, elle est en proie à un fantasme d’angoisse. On peut s’étonner qu’après sa macabre découverte, elle n’appelle pas au secours ses nombreuses invitées qui, apparemment, sont encore là. Elle ne se confie pas non plus à sa sœur, dont on apprend plus loin qu’elle est sur les lieux, et ne sollicite pas son aide. Elle n’agit pas comme, logiquement, elle aurait dû le faire : elle ne fuit pas le danger, elle ne se cache pas, ne se déguise pas.

Au retour de son mari, sa faiblesse psychologique se traduit par son trouble : « *il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d’une main si tremblante qu’il devina sans peine tout ce qui s’était passé.* » Perrault ajoute alors à son portrait la beauté : « *belle et affligée comme elle était* », à moins qu’avec un certain sadisme il ne la voie, à la façon de Racine (par exemple, Junie dans “*Britannicus*”), belle que parce qu’affligée ? N’est-elle pas plus loin « *tout éplorée et tout échevelée* » ? Cependant, son affliction ne l’empêche pas de montrer une certaine ruse : « *Donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu* ». L’héroïne n’est ensuite qu’une condamnée qui se débat pathétiquement pour sauver sa vie.

Une fois délivrée du monstre mais nantie de ses biens, elle en est détachée alors que ce sont eux qui l’avaient séduite et entraînée dans le piège. Elle se transforme alors en noble bienfaitrice pour ses proches.

Intérêt philosophique

Perrault avait annoncé dans sa préface aux "Contes" qu'ils « *renfermaient une morale utile* ». Et, malgré son caractère macabre, 'La barbe bleue' recèlerait, comme tous les contes de fées (tout en n'entrant pas vraiment dans cette catégorie), un enseignement. Il le fit suivre de deux « *moralités* ».

La première « *moralité* » précise (s'il en était besoin) que le conte en est un de mise en garde, qui tend à la formation des femmes à leur rôle d'épouse, qui condamne la curiosité, défaut qui est attribué au « *sexe* », aux jeunes femmes écervelées, et qui a un caractère évanescent puisque c'est « *un plaisir bien léger ; / Dès qu'on le prend, il cesse d'être* ». Pourtant, l'histoire indique qu'il n'y a rien de plus humain que de succomber à la tentation.

Dans la deuxième « *moralité* », une cruelle ironie sollicite chez le lecteur la connivence critique d'un adulte « *sensé* » qui « *voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé.* » Et cette ironie s'exerce sur une faiblesse ctte fois attribuée aux hommes du temps :

*« Il n'est plus d'époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible,
Fût-il malcontent et jaloux.*

*Près de sa femme on le voit filer doux ;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître.»*

Perrault se révéla donc ici, avec une nette misogynie, en faveur d'une grande sévérité masculine à l'égard des femmes auxquelles le conte voulait rappeler le devoir d'obéissance. Car, si Barbe-Bleue est décrit comme une sorte d'ogre, les choses se passent parfaitement bien entre les époux jusqu'à ce que la jeune mariée transgresse la règle fixée par le chef de famille. Et on peut imaginer que c'est la même désobéissance qui a conduit les précédentes épouses jusqu'à leur funeste destin. Perrault, après avoir condamné Barbe-Bleue, regrette en fait qu'il n'y ait plus d'hommes tels que lui, que les maris de 1697 doivent « *filer doux* », d'agir selon les volontés de leur femme, d'obéir sans se révolter ; et qu'on ne sache plus qui, entre les époux, « *est le maître* » (ce mot étant significativement le dernier).

Il faut remarquer qu'aucune de ces deux « *moralités* » ne revient sur les pulsions meurtrières de l'horrible mari jaloux et sanguinaire qui croit que sa femme mérite d'être sévèrement punie et même tuée pour son infidélité, qui croit pouvoir se faire justice. Bien qu'on puisse voir en lui un être malheureux, en proie à cet amour jaloux qui fait qu'on est prêt à détruire ceux qu'on aime, pour ne pas les voir devenir infidèles, tant on désire les garder éternellement, il devrait être établi avec précision qu'il a parfaitement tort d'entretenir de telles pensées, qu'il mérite d'être mis hors d'état de nuire, d'être supprimé pour la démesure avec laquelle il s'emporte.

Bruno Bettelheim, dans "*Psychanalyse des contes de fées*", affirme que "*Barbe-Bleue*" est un conte dont le sens caché est en fait sexuel :

- Il montrerait les aspects primitifs, agressifs et égoïstement destructifs de la sexualité (qui pourraient bien être cachés derrière une porte verrouillée en permanence et étroitement surveillée).
- Il dénoncerait les penchants dangereux du sexe.
- Le thème de la tentation cacherait celui de l'adultère, Barbe-Bleue pouvant être le mari déçu par sa femme après qu'elle l'ait trompé (son comportement après sa visite du cabinet interdit s'expliquerait soit parce que ce qu'elle y a vu n'est que la création de ses fantasmes d'angoisse, soit parce qu'elle a trompé son mari et espère qu'il n'en saura rien).
- La condamnation à mort serait en fait celle de l'infidélité conjugale qui, parmi les manquements possibles de la femme, autorisait (et autorise encore), dans certaines parties du monde, le mari à tuer la fautive, alors qu'elle doit être pardonnée : si le partenaire ne comprend pas cela, c'est lui-même qui en souffrira.
- La clé qui ouvre la porte de la chambre interdite symboliserait l'organe sexuel mâle, particulièrement lors de la défloration, qui s'accompagne d'un saignement, ce qui expliquerait que le sang ne puisse être lavé : la défloration est un acte irréversible.

Le conte dirait aux femmes « Ne cédez pas à votre curiosité sexuelle » et aux hommes « Ne vous laissez pas emporter par votre colère lorsque vous êtes sexuellement trahis ». Il devrait permettre de dépasser les aspects sombres de la sexualité, les sentiments violents et destructifs qu'elle suscite, pour que l'amour puisse s'épanouir, permettre d'accéder à cette moralité supérieure qui comprend et pardonne les infractions sexuelles.

Le conte, le plus sordide de Perrault, qui traduit les pires craintes des enfants en ce qui concerne la sexualité, apparaît donc à Bruno Bettelheim comme ne leur étant pas du tout destiné. Cependant, il a pu constater que, malgré toute l'horreur manifeste de l'histoire, elle les passionne parce qu'ils y découvrent ce qu'ils pensent être les terribles secrets sexuels des adultes, pour lesquels ceux-ci n'hésitent pas à prendre les plus grands risques qu'on puisse imaginer, ce qui les séduit et leur fait peur tout à la fois, surtout les fillettes qui s'identifient à la femme de Barbe-Bleue, et qui, par besoin de sécurité, veulent également se tenir à distance des dangers sexuels. Pour le psychanalyste, l'enfant, à un niveau préconscient, comprendrait, d'après le sang indélébile sur la clé et d'autres détails, que la femme de Barbe-Bleue a commis un écart sexuel.

Une autre interprétation, plus profonde et moins dramatique, propose de voir en ce conte une incitation, pour les partenaires d'un couple, à ne pas aller fouiller dans le passé amoureux de l'autre. La vie en commun implique à la fois la confiance (Barbe-Bleue remet la clé à son épouse) et la nécessité de respecter le jardin secret de l'autre (en l'occurrence, le cabinet des horreurs). La mise à mort symboliserait la destruction de la relation amoureuse en raison de la jalousie, s'exerçant a posteriori, de l'épouse qui cherche à exhumer le passé et qui, dans cette quête démentielle, finit par détruire la relation de confiance. Une vie de couple épanouie s'appuierait au contraire sur le fait de ne pas violer une partie secrète de chacun des partenaires. Pour qu'elle garde du piment, la vie amoureuse nécessiterait qu'on laisse planer un halo de mystère autour de soi. Conserver la flamme, ce serait conserver la capacité de séduire. Or la séduction est un jeu subtil de démonstration et de dissimulation.

Se plaçant dans une tout autre perspective, Stefan Oertli, l'auteur de "*Beards*" (« Barbes »), dans le premier volet de cette trilogie qui est consacré à Barbe-Bleue, entend démontrer qu'au processus de jouissance / dépendance qui le pousse à accumuler dans sa chambre secrète des cadavres répond la curiosité de sa femme, curiosité qui représenterait cette même jouissance / dépendance à l'information qui pousse le téléspectateur à manier sa télécommande pour accumuler des cadavres dans cette autre chambre qu'est la télévision.

À un niveau encore supérieur, le « *Il faut mourir* » que répète Barbe-Bleue, qui pourrait paraître disproportionné s'il ne s'agissait que d'une banale curiosité féminine, semble résonner comme l'implacable fatalité d'une sanction divine, comme si l'épouse avait franchi la barrière de ce secret de l'âme qui est réservé à Dieu seul.

Ainsi, on constate que le mythe qu'est devenu "*Barbe-Bleue*" permet de multiples interprétations.

Destinée de l'oeuvre

Ce conte, bien qu'atroce et peu adapté aux enfants, est pourtant l'un des plus célèbres de Perrault. Et il inspira nombre d'écrivains, musiciens et cinéastes.

Au XVIII^e siècle, ils ne renouvelèrent guère Perrault, qui compta surtout des épigones :

- En 1789, André Grétry composa, sur un livret de Michel-Jean Sedaine, un opéra-comique intitulé "*Raoul Barbebleue*", qui n'est qu'une copie dialoguée du conte ; seulement le rôle de la sœur, Anne, est rempli par Vergy, amant de la belle Isaure, qui s'est introduit chez elle sous le nom et sous les habits de cette sœur, quoiqu'elle soit épouse de Barbe-Bleue ;

- En 1797, Ludwig Tieck écrivit "*Ritter Blaubart*" ("*Le chevalier Barbe-Bleue*"), étant le seul à se démarquer de la voie grotesque avec ce drame où il n'ajouta au héros de Perrault que des traits

d'ironie et de terreur, drame qui fut porté à la scène en 1835 et repris en 1992 par Daniel Call, dans "*Blaubart*".

Le XIXe siècle se référa abondamment à "*Barbe-Bleue*", gardant pour thématique la dictature de l'époux et l'obéissance aveugle qu'il exige, avec pour pendant la non-fiabilité des femmes en matière d'obéissance conjugale. La forme théâtrale, parlée ou chantée, fut majoritairement utilisée, généralement sur le mode mineur du divertissement : vaudevilles, saynètes, pantomimes :

- En 1811, fut joué à la Porte-Saint-Martin "*Barbe-Bleue ou Les enchantements d'Alcine*", tableau-pantomime en trois actes, de Madame et Monsieur Augustin H., qui fut une imitation très amplifiée et chargée de féeries.

- En 1812, les frères Jakob et Wilhelm Grimm publièrent "*Fitchers Vogel*" ("*L'oiseau d'Ourdi*"). Un maître sorcier enlève par magie l'aînée de trois sœurs ; comme chez Perrault, il lui confie des clés dont l'une ne doit pas être utilisée, et un œuf dont il est expressément recommandé de ne pas se séparer ; derrière la porte interdite, elle découvre dans un baquet de sang des cadavres découpés. De frayeur, elle lâche l'œuf qui, taché de sang indélébile, la dénonce (comme chez Perrault la clé). Elle est donc tuée et mise au baquet. La deuxième sœur subit le même sort. Mais la troisième, plus rusée, s'est séparée de l'œuf. Elle ramène à la vie ses sœurs en rassemblant leurs membres, les cache en attendant l'occasion de fuir. Le sorcier ne décèle rien : «Tu as subi l'épreuve, tu seras donc mon épouse». Ce disant, il perd tout pouvoir sur elle et doit lui obéir. Elle lui fait, avec humour et à son insu, ramener chez elles ses sœurs qui donnent l'alerte, se déguise pour fuir en «oiseau d'ourdi» (une couche de miel, une couche des plumes du lit nuptial éventré...), réussit à enfermer le maître sorcier et ses amis venus pour la noce. La maison est incendiée, les sorciers brûlés avec. Le conte des frères Grimm traite donc aussi du thème de la chambre interdite par laquelle est mise à l'épreuve la fidélité de la jeune fille, l'œuf (symbole de la sexualité féminine) étant toutefois ce qui la dénonce ici, la transgression méritant le même châtement : la mort. Comme pour leur version de "*Cendrillon*", ils allèrent plus loin dans la cruauté et la violence des actes : on assiste à un véritable bain de sang et de chair humaine.

- En 1823, Frédéric et Brazier firent jouer à la Gaîté, à Paris, "*Barbe-Bleue, folie-féerie en deux actes, précédée d'un coup de baguette*", une imitation un peu éloignée du conte, mais gracieuse et spirituelle. Mimi-Cruel, surnommé Barbe-Bleue, n'a pas tué ses femmes ; il s'est borné à les rendre muettes. Il est désensorcelé à la fin de la pièce, par la perte de sa barbe, devient doux comme un autre, et reprend la première de ses épouses.

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'histoire de référence étant supposée connue, on se plut à la parodier :

- En 1866, Offenbach composa, sur un livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, "*Barbe-Bleue*", un opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, où l'héroïne s'appelle Boulotte et est nymphomane, où Barbe-Bleue confie à un alchimiste (Popolani) le soin de faire disparaître ses épouses successives, ce qu'il fait, mais en les enfermant dans un gynécée à son usage ;

- Henri de Régnier imagina "*Le sixième mariage de Barbe Bleue*".

- En 1896, Marius Petipa en fit un ballet.

- En 1901, Georges Méliès réalisa le film "*Barbe-Bleue*".

Ce fut seulement au tournant du siècle, qu'en liaison avec les questionnements intellectuels de l'époque, apparurent des options beaucoup plus personnelles, retrouvant souvent les sens cachés, les symboles plus ou moins conscients du conte, options qui furent de véritables réappropriations :

- En 1902, Maurice Maeterlink écrivit "*Ariane et Barbe-Bleue*", qui, en 1907, fut mis en musique par Paul Dukas. Barbe-Bleue, qui n'a pas tué ses femmes mais les garde seulement prisonnières, apparaît sous les traits d'un bellâtre avantageux, jouisseur et borné, mais non sans charme auprès du beau sexe. Il se laisse braver par l'indépendante Ariane, mais ses anciennes épouses, que celle-ci a délivrées, ne veulent pas de leur liberté et préfèrent soigner leur tyran qu'une révolte de paysans a mis à mal.

- En 1909, Georg Trakl ébaucha "*Blaubart. Ein Puppenspiel*", drame pour figurines animées.

- La même année, Anatole France publia "*Les sept femmes de Barbe-Bleue*", une nouvelle où l'on voit la réhabilitation (plutôt misogynne de ton) du héros paradoxal, énigmatique, qui est en fait la victime de ses femmes successives, disparues de leur propre chef, la dernière le tuant par cupidité.
- En 1911, Béla Bartok composa, sur un livret de Béla Balázs, "*Le château du prince Barbe-Bleue*" qui fut représenté à Budapest, en 1918 : Barbe-Bleue n'y est pas le monstrueux personnage traditionnel, mais un idéaliste sombre et renfermé, que sa nouvelle fiancée (Judith) oblige à ouvrir sept portes secrètes, pour découvrir dans la dernière ses trois premières épouses, qu'elle va rejoindre, laissant l'homme à son éternelle solitude. Ces femmes sont l'image des vieilles passions, enfouies maintenant dans l'inconscient mais non oubliées, qu'il vaut mieux ne pas chercher à connaître, car elles risquent de ressurgir, parées de tous les prestiges du souvenir, au risque de tuer le nouvel amour qui pourrait seulement établir son bonheur dans l'oubli du passé.
- En 1920, Herbert Eulenberg donna "*Ritter Blaubart. Ein Märchenstück*", livret mis en musique par Emil von Reznicek.
- En 1921, Alfred Poszanski, dit Alfred Savoir, vaudevilliste français d'origine polonaise, fit jouer à Paris, au théâtre des Mathurins, par Jules Berry et Charlotte Lyses, une comédie toute en finesse, "*La huitième femme de Barbe-Bleue*". À Nice, dans un magasin de vêtements où « on parle anglais, on comprend l'américain », Michael Brandon, milliardaire américain, veut n'acheter que la veste d'un pyjama. Une aristocrate ruinée, Nicole de Loïsele, offre d'acheter le pantalon. Scandale, le vendeur refuse de céder le lot séparé en deux. L'affaire monte jusqu'au président-directeur-général de l'entreprise... et tout se solde par un mariage. L'épouse découvre que ce Barbe-Bleue des temps modernes en est sa huitième femme. La lune de miel, romantique à souhait (Prague-Venise-Paris), promet d'être mouvementée. La pièce fut adaptée une première fois pour le cinéma en 1923 avec Gloria Swanson. En 1938, Ernst Lubitsch tourna "*Blue Beard's eighth wife*", avec Claudette Colbert et Gary Cooper, qui reformèrent le duo infernal de cette comédie loufoque où les deux personnages sont sans cesse placés dans des situations cocasses.
- En 1936, Jean Painlevé réalisa un court-métrage intitulé "*Barbe-Bleue*";
- En 1940, Vito Frazzi composa l'opéra "*L'ottava moglie de Barbablù*" ("*La huitième femme de Barbe-Bleue*") ;
- En 1951, Christian-Jaque réalisa le film "*Barbe-Bleue*". Veuf pour la sixième fois, le comte Amédée de Salfère, dit Barbe-Bleue, se met aussitôt en quête de sa septième femme. C'est la panique parmi les filles à marier, qui redoutent le châtelain, qui est précédé d'une réputation de tyran et d'assassin. Seule, Aline, la fille de l'aubergiste, ne le craint pas et, pour le rencontrer, prend la place de la fille transie d'un chevalier, invitée au bal donné par le comte. Là, Barbe-Bleue la fait saisir. Mais, conquis par ses charmes, il vient dès le lendemain demander sa main. Le mariage une fois célébré, il se promet une nuit de noces inoubliable, mais Aline a grand sommeil. Il lui raconte alors les meurtres de ses six précédentes épouses, sans réussir à l'effrayer. Aline lui réclame naïvement une berceuse et il s'endort. Au matin, il est contraint de partir à la chasse pour respecter la tradition. Aline en profite pour fouiner et découvre les six épouses vivant entre elles en bonne compagnie. Comprenant qu'Aline a découvert son secret, le comte, sur les conseils de son majordome et afin de sauvegarder sa légende, décide cette fois d'en finir avec ses sept épouses. Aline, la première, est amenée au bûcher. Cependant, ses amis et sa soeur, Anne, avertis du danger qu'elle court, ont préparé son évasion : Giglio, un jeune forgeron amoureux d'elle, l'enlève, tandis que des hommes de l'empereur viennent arrêter le comte pour le meurtre de ses six épouses. Prouvant son innocence fortuite, Barbe-Bleue est seulement condamné au bannissement, tandis que Giglio épouse à son tour Aline, ravie.
- En 1958, Louis Pelland publia une comédie, "*Le véridique procès de Barbe-Bleue*".
- En 1972, Edward Dmytryk réalisa le film "*Barbe-Bleue*" : Héros de la Première Guerre Mondiale, le baron Von Stepper, surnommé Barbe-Bleue, exerce un irrésistible pouvoir d'attraction sur les femmes. Une à une, elles se jettent dans la toile de ce riche et influent séducteur. Une à une, au rythme des mariages, elles disparaissent dans son château dont la chambre la plus cachée renferme un terrible secret.
- En 1983, Margaret Atwood écrivit la nouvelle "*L'oeuf de Barbe-Bleue*".
- En 1984, Jean Bovon tourna le téléfilm musical "*Barbe-Bleue*", diffusé en 1984 à la télévision française.

- En 1988, Catherine Colomb publia "*Ginette et le père Noël*", un livre pour enfants où un étrange Père Noël à la barbe bleue distribue à tous les enfants des invitations pour le soir de Noël. Ginette décide de prendre cette invitation au sérieux et part au rendez-vous. Dans le salon, un autre petit garçon, Jeannot, est déjà là. À peine est-elle arrivée que le Père Noël laisse seuls les enfants en leur remettant les clés de la maison et en leur interdisant d'ouvrir la porte de son cabinet secret. Les enfants, tentés, ouvrent la porte interdite. Des marionnettes et des peluches vivantes ficellent les enfants en les menaçant d'être eux aussi transformés en jouets par Barbe-Bleue. Heureusement, les enfants parviennent à se délivrer de leurs chaînes, et font fuir le criminel en lui faisant peur.
- En 1990, Grégoire Solotareff publia un livre pour enfants, "*Barbe-Rose*". Barbe-Bleue, le célèbre tortionnaire, a un frère caché, Barbe-Rose, qu'il ne désire en aucun cas présenter au reste du monde par peur des moqueries : il est si gentil qu'il déshonorerait la famille ! Un jour, Barbe-Bleue se marie à une jolie jeune fille et lui remet les clés du château et celle d'un cabinet secret dans lequel elle ne doit absolument pas pénétrer sous peine de mort. Lors de son absence, elle ne peut résister, entre dans le cabinet et y découvre les ex-épouses de son mari découpées en morceaux. Lorsque Barbe-Bleue revient, il s'aperçoit de la trahison de sa femme et la découpe elle aussi en rondelles. Heureusement, Barbe-Rose recoud toutes ces jeunes femmes et part en secret se marier avec elles en... Arabie !
- En 1995, Muriel Bloch publia "*Barbe-Rouge*" dans "*365 contes pour tous les âges*", un livre pour enfants. Barbe-Rouge s'était marié sept fois et avait perdu successivement ses femmes au bout de peu de temps de mariage. Avec la huitième, il vécut dix ans et eut deux filles et un garçon. Un jour, il fut pris d'une telle haine contre sa femme qu'il résolut de se débarrasser d'elle. Quand elle rentra de la messe, il lui annonça sa décision de la tuer. Elle consentit, à condition de porter ses habits de noces. À l'étage, elle retarda le plus qu'elle put l'heure de son exécution et fit des signes à des cavaliers passant par là. Lorsqu'elle dut descendre, des militaires vinrent la secourir et tuèrent Barbe-Rouge. Au bout de son deuil, elle se maria avec l'un d'entre eux.
- La même année, Bruno de la Salle publia "*Le conteur amoureux*", un livre pour enfants. Un homme pauvre a quatre filles à marier. Un jour, il rencontre un géant à la barbe bleue dont le corps est un paysage. Ils font un pacte : le vieil homme échangera chaque fille contre un sac d'or. Trois fois le marché est passé et trois filles disparaissent sans laisser de traces. Il est temps pour la quatrième d'être livrée au géant. Au bout d'un an de vie commune, Barbe-Bleue part en voyage et remet les clés du château à la jeune femme en la prévenant du danger qu'elle encourt si elle va dans son cabinet secret. Sans plus tarder, elle ouvre la porte interdite et découvre les femmes précédentes de son mari. Elle comprend tout et ne lâche pas la clé. Une porte au fond du cabinet attire son attention, elle y découvre une grotte qui cache un paysage aussi vaste que la Terre. C'est le géant qui pleure sa malédiction. Elle lâche la clé sous le coup de la compassion. Alarmé, le géant va la tuer. Elle veut bien se livrer à condition d'être en habit de noces. Il accepte et attend jusqu'à ce qu'elle redescende vêtue de trois habits : une chemise blanche, une robe rouge et un manteau bleu. Pour la tuer, le géant doit se défaire comme elle de ses habits. Elle enlève son manteau, et il retire sa barbe et sa peau ; puis elle ôte sa robe, et il enlève sa blessure intérieure ; enfin, elle retire sa chemise, et il ne reste plus de lui que de la pierre. Le château s'écroule, un prince renaît de ses cendres.
- En 1997, Gudule publia un livre pour enfants "*Mon papy s'appelle Barbe-Bleue*". Zoé et sa famille ont le nez vissé sur les informations à la télévision : un tueur de « mamies », Gaston Landru sévit dans la ville. La grand-mère de Zoé doit justement présenter à la famille son nouveau fiancé. Le jour où la fillette doit la rencontrer, sa « mamie » a disparu. Zoé se demande si le fiancé n'était autre que le tueur en série. Elle se précipite au musée d'histoire naturelle où travaille le criminel. Elle y rencontre un étrange gardien à la barbe rouge qui l'attrape et la transforme en statue de cire comme les victimes précédentes. Mais elle se réveille dans son lit. Le cauchemar est bel et bien fini pour la petite fille, mais quelle frousse !
- En 1996, Angelo Branduardi composa la chanson "*Barbablù*" (dans l'album "*Pane e rose*") chantée en Italien ou en français.
- En 1998, Dea Loher écrivit "*Blaubart - Hoffnung der Frauen*" ("*Barbe-Bleue, espoir des femmes*"), variation mi-horrible mi-ironique sur le conte bien connu : Henri, un vendeur de chaussures assassine l'une après l'autre cinq femmes, soit parce qu'elles le lui demandent explicitement, soit parce que l'image qu'elles lui donnent d'elles-mêmes ne lui laisse pas d'autre choix. Une seule se tue parce

qu'elle l'aime« au-delà de toute mesure ». La dernière, une aveugle qui n'a d'autre rêve que voir le bleu du ciel rien qu'une fois, met un terme à sa carrière d'assassin malgré lui en l'égorgeant : elle redonne ainsi l'espoir aux femmes.

- En 2000, Yak Rivais publia le roman "*L'affaire Barbe-Bleue*".

- En 2008, Carole Fréchette donna une pièce de théâtre, "*La petite pièce en haut de l'escalier*". Grâce, qui vient de se marier, emménage dans la maison de son nouvel époux : vingt-huit pièces dont elle peut jouir à son gré. Mais elle n'a qu'une seule envie : pénétrer dans « la petite pièce en haut de l'escalier », la seule dont Henri lui interdit formellement l'accès. Derrière cette porte, il y a tout ce qui ronge Grâce qui, chaque nuit depuis l'enfance, avant de sombrer dans le sommeil, pleure toutes les larmes de son corps. Pour cette princesse qu'on a condamnée au bonheur, pousser la porte de la chambre close, c'est précisément affronter ses démons, aller à la rencontre de ce qui la dévore depuis tout ce temps.

- Stefan Oertli adapta l'histoire au théâtre dans le premier volet de sa trilogie "*Beards*" (« Barbes »), où on voyage dans la conscience dédoublée, torturée et devenue monstrueuse de « Lady », la dernière femme de Barbe-Bleue au moment du drame et au soir de sa vie, le spectacle envisageant la répulsion mais aussi l'attirance et la compassion que suscitent les meurtriers qui jalonnent l'Histoire, les contes de fées et les journaux télévisés.

À la suite de la diffusion du récit de Perrault, on a donné le nom de Barbe-Bleue à différents personnages, historiques ou mythologiques : ainsi, Landru qui, en 1919, fut accusé des meurtres d'une dizaine de femmes disparues sans laisser de traces, ses maîtresses, meurtres qu'il avait commis afin de les dépouiller de leurs biens, fut surnommé « le Barbe-Bleue de Gambais ». Il fut exécuté en 1921 à l'issue d'un procès qui défraya la chronique.

"Le maître chat ou Le chat botté"

Nouvelle de 5 pages

À son décès, un vieux meunier laisse ses biens à ses trois fils. L'aîné hérite du moulin, le cadet de l'âne, et le benjamin du chat. Sans un sou en poche et ne sachant que faire d'un tel cadeau, ce dernier songe à le manger. Mais le chat lui demande de lui donner un sac et de lui faire faire une paire de bottes, puis lui dit : « *Vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez.* ». En effet, il prend du gibier qu'il apporte au roi de la part de son maître qu'il prétend être le marquis de Carabas. Puis il le fait sauver de la noyade et habiller par le roi, ce qui eut pour conséquence que sa fille, « *la plus belle princesse du monde* », « *devint amoureuse à la folie* » de lui. Le chat fait dire à des paysans répondant à une question du roi que les terres qu'ils fauchent sont celles du marquis. Enfin, il s'empare du château d'un ogre qu'il avait amené à se transformer en souris et qu'il avait mangé. Le château plaît beaucoup au roi, qui fait du marquis son gendre, tandis que « *le chat devint grand seigneur et ne courut plus après les souris que pour se divertir* ».

Analyse

Origines

Le conte prit sa source dans une tradition orale de contes populaires qui mettaient en scène des animaux jouant le rôle d'auxiliaire du héros : gazelle (dans certains contes d'Afrique), renard, chat dans une tradition remontant à l'Antiquité gréco-romaine.

L'histoire fut écrite pour la première fois en Italie, par Giovanni Francesco Straparola (dans son recueil "*Les facétieuses nuits*" [1550-1554]), puis par Giambattista Basile ("*Conte des contes*" [1634-1636]), mais le personnage central était alors une chatte.

L'épisode du conte où le chat mange l'ogre transformé en souris en rappelle certains des "*Mille et une nuits*" où un génie qui revient dans sa bouteille s'y voit piégé, où la fille d'un roi cherche à rechanger un singe en homme et se bat contre un méchant magicien, où on voit un coq manger les graines dans

lesquelles s'est transformé son adversaire. Une histoire du folklore français, '*Le magicien et son élève*', est tout à fait semblable.

Quant au nom Carabas, il aurait été inspiré à Charles Perrault soit parce que c'était le nom d'un fou que les habitants d'Alexandrie traitèrent avec les égards dus à un roi pour se moquer d'Hérode Agrippa Ier, roi de Judée, de passage dans leur ville ; soit par référence à Claude Gouffier, comte ou marquis de Caravaz, seigneur établi sur le fief de l'actuel château de Garde-Épée.

Intérêt de l'action

Le conte a, avec cet animal bienfaiteur qui, par sa ruse et son ingéniosité, son travestissement, sinon sa magie, fait la fortune de son maître, auquel il est toute loyauté et tout dévouement, comme avec l'ogre « *qui a le don de se changer en toutes sortes d'animaux* », un caractère fantastique. Si Perrault a attribué au chat des bottes, qui sont de son invention et qui permettraient de le masculiniser car il est de nature plutôt féminine, leur caractère merveilleux n'est pas pris trop au sérieux, puisqu'il est dit qu'elles n'étaient pas très commodes pour marcher sur les tuiles des toits !

Après le préambule de l'héritage et de la proposition du chat à son maître, la progression de l'action est rapide ; elle est menée avec une « impatience » narrative qui supprime glose psychologique, pause et transition. De la ruse du chasseur de lapins, on passe brusquement à l'audace extraordinaire avec laquelle le chat botté se présente chez le roi pour lui faire un présent au nom (choisi par hasard) du prétendu marquis de Carabas, aux différents moyens que ce véritable agent de publicité emploie pour mettre en valeur son maître, aux menaces féroces qu'il profère à l'égard des paysans (« *Vous serez hachés menu comme chair à pâté* »), à l'audace plus grande encore avec laquelle il annihile l'ogre et s'empare de son château. Tout est fondé sur le travestissement, qui est largement utilisé dans les autres contes (celui du loup dans '*Le petit chaperon rouge*', de Peau d'âne dans le conte du même nom, de la fée déguisée en paysanne dans '*Les fées*', etc.). On peut en repérer toutes les variantes :

- Le chat se déguise en valet, les bottes lui conférant une certaine dignité dans cet emploi.
- Il contrefait le mort : autre forme de supercherie.
- Les beaux habits dont on revêt le fils du meunier mettent en valeur sa bonne mine et font de lui un marquis plausible.
- L'ogre prend tour à tour l'apparence d'un lion, puis d'une souris, jouant ainsi successivement le rôle d'obstacle puis celui d'instrument de la réussite.
- Le chat acquiert pour finir la qualité de grand seigneur.

On voit que la métamorphose est ici le moteur essentiel du conte et même son unique sujet.

Intérêt littéraire

Au fil du texte, une prose rythmée liée à l'oralité, on remarque d'anciennes formes lexicales :

- « *faire fond sur* » signifie « avoir confiance en » (proprement, dans les fondations) ;
- « *garenne* » désigne une « étendue boisée où les lapins se multiplient à l'état sauvage » ;
- les « *lacerons* » sont des tiges d'une plante composacée des champs et des marais, qui contient une sorte de latex, et est appelée aussi « laiteron », « lait d'âne » ou « laite » ;
- « *prendre en gré* » est dit pour « trouver agréable » ; plus loin, la fille du roi trouve le marquis « *fort à son gré* », c'est-à-dire « fort agréable » ;
- « *un blé* » désigne « un champ de blé » ;
- le nom « *drôle* » s'appliquait à « une personne rouée dont il faut se méfier » mais n'est pas pris ici en mauvaise part ;
- « *officiers* » a le sens de « domestiques » ;
- « *quérir* » signifie « chercher » ;
- les « *mille caresses* » du roi ne sont en fait que des flatteries verbales ;
- « *l'industrie* » recommandée aux jeunes gens dans la première « *moralité* » est l'ingéniosité.

On relève aussi d'anciennes formes syntaxiques :

- la construction « *Il alla ensuite les présenter au roi, comme il avait fait le lapin* » s'explique par le souci d'éviter la répétition du verbe « présenter » ;
- l'antéposition du pronom complément se vérifie ici comme dans les autres contes : « *le peut un ogre* » - « *vous m'allez voir devenir lion* » - « *ses amis qui le devaient venir voir* ».

Parmi les effets stylistiques, on peut souligner :

- des hyperboles : la fille du roi, « *la plus belle princesse du monde* » devient « *amoureuse à la folie* », « *était folle* » du prétendu marquis de Carabas - le chat répète aux paysans une terrible menace : « *vous serez tous hachés menu comme chair à pâté* » ;
- de l'ironie est exercée à l'égard de l'ogre : « *L'ogre le reçut aussi civilement que le peut un ogre* », mais aussi à l'égard du chat qui, « *effrayé de voir un lion devant lui* », « *gagna aussitôt les gouttières, non sans peine et sans péril, à cause de ses bottes qui ne valaient rien pour marcher sur les tuiles.* »

Intérêt documentaire

Le conte offre un certain tableau de la vie au XVIIIe siècle :

- la misère du meunier et des paysans dont est montrée avec insistance la soumission totale devant tout détenteur de l'autorité, ne fût-il qu'un chat : « *la menace du chat leur avait fait peur* » ;
- l'avidité des gens de justice, trait de satire traditionnelle : à l'occasion du partage des biens du meunier, « *ni le notaire ni le procureur n'y furent point appelés. Ils auraient eu bientôt mangé tout le pauvre patrimoine* » ;
- la richesse de l'ogre (autre satire, cette fois des grands seigneurs?) avec son « *beau château* » (le pont-levis, la cour et « *les bâtiments qui l'entourent* ») ;
- la majesté du roi qui roule en carrosse.

Dans cette pyramide sociale, le marquis de Carabas, bien que handicapé au départ par son état de cadet (qui était aussi celui de Perrault) fait une fulgurante ascension qui peut aussi servir de dénonciation des nombreux prétendus aristocrates. Et ce faux aristocrate, nouveau possesseur de terres, mentionne bien qu'elles « *ne manquent point de rapporter abondamment toutes les années* ».

Intérêt psychologique

Le fils du meunier, qui n'a pour lui que d'être « *beau et bien fait de sa personne* », épouse la princesse, mais n'a rien fait pour mériter cette ascension sociale : il n'est qu'une marionnette manipulée par le chat botté qui est bien, comme l'annonce le titre, le véritable héros du conte, celui auquel il est facile de s'identifier, du fait de sa grande intelligence, de son habileté diabolique, de son art du mensonge, de sa ruse achevée, qui lui permet d'arriver à ses fins.

Intérêt philosophique

Perrault, qui avait annoncé dans sa préface du recueil que « *ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble* », fait suivre le conte de deux « *moralités* ».

La première « *moralité* » de cette histoire, qui aurait pour but l'initiation du futur chef, fait l'éloge de l'initiative et de l'ingéniosité :

« *Quelque grand que soit l'avantage
De jouir d'un riche héritage
Venant à nous de père en fils,
Aux jeunes gens pour l'ordinaire,
L'industrie et le savoir faire
Valent mieux que les biens acquis.* »

La seconde « *moralité* » dégage l'idée que l'habit fait le moine, que l'apparence passe pour vérité, que le paraître donne le change sur l'être :

*« Si le fils d'un meunier, avec tant de vitesse,
Gagne le coeur d'une princesse
Et s'en fait regarder avec des yeux mourants,
C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
Pour inspirer de la tendresse,
N'en sont pas des moyens toujours indifférents. »*

Cette « *autre moralité* » indique donc bien que le conte est immoral puisque le chat n'hésite pas à mentir au roi, à manipuler l'ogre et à corrompre les paysans pour créer de toutes pièces un aristocrate, l'imposer avec habileté et pouvoir lui-même vivre oisivement par la suite. On laisse entendre que la ruse paie plus rapidement et plus sûrement que le labeur ou le talent. La promotion sociale est ici imméritée, alors que, dans *'Le petit Poucet'*, le marmot parvient, grâce à son intelligence et son courage, à se mettre au service du roi après avoir triomphé de l'ogre en s'emparant de ses bottes de sept lieues.

Une autre analyse nous présente ce conte comme un récit initiatique, philosophique, où le chat serait la force vive que le fils du meunier aurait hérité de son père, chaque action du chat étant une étape vers la réalisation de soi dans un parcours initiatique.

Destinée de l'oeuvre

En 1797, Ludwig Tieck utilisa le thème dans sa pièce satirique en trois actes, *'Le chat botté'*. Il ne modifia pas la substance de l'histoire de son prédécesseur, mais se contenta d'y ajouter de savoureux détails. En 1799, il fit réapparaître le chat botté dans sa satire intitulée *'Le prince Zerbino ou Le voyage vers le bon goût'*.

En 1812, les frères Jakob et Wilhelm Grimm s'inspirèrent plutôt d'une légende norvégienne pour un conte où une chatte est l'héroïne d'une histoire d'amour : *'L'apprenti meunier et la petite chatte'*.

En 1890, le chat botté fit une apparition dans l'acte III du ballet *'La Belle au Bois dormant'* de Tchaïkovski, comme invité au mariage.

En 1903, Lucien Nonguet réalisa le film *'Le chat botté'*.

En 1969, le réalisateur japonais Kimio Yabuki réalisa le dessin animé *「長靴をはいた猫」* (*'Nagagutsu o haita Neko'* - *'Le Chat botté'*).

En 1982, le chat botté fit une apparition dans la comédie musicale de Chantal Goya *'La planète merveilleuse'*, où, en protagoniste de l'intrigue, il recevait ses hôtes dans son château de Chatbord.

À la fin du XXe siècle, sur le thème du chat botté, Janie Langlois et Armand Langlois ont créé plusieurs œuvres d'assemblage et de luxueuses marionnettes à fils pour Venise et New York.

En 2003, Jean-Luc Loyer produisit une bande dessinée, *'Le chat botté'*.

En 2006, Patrick Rambaud publia *'Le chat botté'*, mais c'est le récit de l'ascension fulgurante du célèbre «petit grand homme» que fut Napoléon Bonaparte.

En 2006 et 2007, les films d'animation *'Shrek 2'* et *'Shrek 3'* mirent en scène un nouveau personnage, « le Chat potté », cousin moderne du Chat botté.

'Les fées'

Nouvelle de 3 pages

« Il était une fois une veuve qui avait deux filles. » L'aînée était désagréable et orgueilleuse comme sa mère, tandis que la cadette était belle et douce. Elle était le souffre-douleur et, bien entendu, était chargée de toutes les corvées domestiques. Un jour qu'elle s'en allait puiser de l'eau à la fontaine, elle rencontra en chemin une vieille et pauvre femme (qui n'était autre qu'une fée) qui lui demanda à boire, et la jeune fille s'exécuta avec joie. Lorsque, rentrée à la maison, elle ouvrit la bouche pour parler, en

sortirent aussitôt deux roses, deux perles et deux gros diamants. Ébahie, la mère envoya sur-le-champ sa fille aînée pour qu'elle profite de la même chance. La même fée lui apparut, mais sous la forme d'une dame « *magnifiquement vêtue* », et la jeune fille refusa de lui rendre le même service. Se réalisa alors, à son retour, un tout autre prodige : à la place des roses et des diamants, ce furent deux crapauds et deux vipères qui lui sortirent de la bouche ! La mère, persuadée que la cadette était la cause de ce méfait, la chassa dans la forêt. Mais, lorsque le fils du roi passa par là, il la vit, lui parla, à sa réponse vit sortir de sa bouche des perles et des diamants, et la demanda en mariage. Quant à l'aînée, chassée par sa mère, « *après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, elle alla mourir au coin d'un bois.* »

Commentaire

Ce conte, remarquable par sa concision et son schématisme, est nourri d'un esprit manichéen. De ce fait, le sens et la structure de l'histoire étant liés, il est organisé en deux volets, la caractérisation morale des deux jeunes filles étant fondée sur le contraste du bien et du mal qui sont redoublés par la beauté et la laideur, tandis qu'à la fée déguisée en pauvre répond la fée « *magnifiquement vêtue* », à la cruche le flacon d'argent, aux diamants les grenouilles, à la félicité du mariage la solitude et la mort.

Selon une justice rétributive, les bienfaits dispensés par la fée se transforment en châtiment en vertu du principe qui veut que le vice ne saurait être récompensé comme la bonté.

Les frères Grimm reprirent l'histoire dans « *Frau Holle* » (« *Dame Holle* »), la fable se compliquant alors et tout un monde enchanté s'en dégageant.

Commentaire sur le recueil

Formellement, l'ensemble est plus homogène que celui des « *Contes en vers* » : toutes les histoires, sauf « *La barbe bleue* », se définissent comme des « *contes* » (voir les sous-titres) ; « *Le maître chat* » mis à part, elles reprennent toutes la formule initiale traditionnelle « *il était une fois* », et toutes se terminent par une, voire deux, moralités en vers.

**« *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leur portrait au naturel* »
(1696 à 1700)**

Essai en deux volumes

Ce sont cent portraits et éloges composés pour démontrer que les Modernes n'avaient vraiment rien à envier aux Anciens.

Commentaire

Ce recueil de biographies critiques est un ouvrage tendancieux qui contribua à créer le mythe du « siècle de Louis XIV ». Mais il est plein de renseignements de première main sur l'époque.

En février 1697, parut, orné d'un frontispice global et ouvert par l'épître dédicatoire du manuscrit, un nouveau recueil qui comprenait les cinq « *Contes de ma mère l'Oye* » auxquels en étaient ajoutés trois nouveaux :

“Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités”
(1697)

Recueil de huit nouvelles en prose

Les contes ajoutés sont :

“Cendrillon ou La petite pantoufle de verre”

Nouvelle de 7 pages

« Il était une fois un gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toute choses. Le mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple. » Celle-ci fut en butte aux persécutions de sa marâtre qui, ayant circonvenu son mari en faveur de ses propres filles, la réduisit aux plus pénibles tâches domestiques et la reléguait près des cendres (d'où son nom de Cucendron ou Cendrillon), à la cuisine. Elle subit aussi les sarcasmes de ses demi-sœurs qui étaient favorisées. Un jour, le fils du roi invita à un bal « toutes les personnes de qualité ». Les deux demi-soeurs de Cendrillon, voulant y aller, s'occupèrent à choisir leurs habits, demandant les conseils de Cendrillon qui les coiffa. Mais, quand elles furent parties, elle pleura. Survint alors « sa marraine, qui était fée », qui, de coups de sa baguette magique, fit d'une citrouille « un beau carrosse tout doré », de six souris six chevaux, d'un rat un cocher, de six lézards six laquais, lui donna des « habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries » et « une paire de pantoufles de verre », lui permettant ainsi d'aller elle aussi au bal, mais lui spécifiant que si, à minuit précis, elle n'avait pas quitté le palais, tous ses atours et ses bijoux enchantés s'évanouiraient. Au bal, on la prit pour « une grande princesse », sa beauté et ses habits firent sensation, et le fils du roi la fit danser et tomba amoureux d'elle. À « onze heures trois quarts », elle rentra et put ainsi accueillir ses soeurs en prétendant se réveiller, les fit parler du bal et de « la plus belle princesse » qu'on y avait vue. Le lendemain, elle fut de nouveau au bal « mais encore plus parée que la première fois », et le fils du roi lui conta « des douceurs » ; aussi oublia-t-elle l'heure, « entendit sonner le premier coup de minuit », dut s'enfuir en laissant « tomber une de ses petites pantoufles de verre » et arriva chez elle dépouillée de « toute sa magnificence ». Or le prince, « fort amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle », annonça qu'il épouserait celle à qui elle allait. Comme on vint la faire essayer aux soeurs de Cendrillon, celle-ci osa demander : « Que je voie si elle ne me serait pas bonne ! », ce à quoi on consentit ; or « elle était juste comme de cire » et elle « tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied ». Là-dessus, sa marraine rendit ses habits « encore plus magnifiques que tous les autres ». « Ses deux soeurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vue au bal » et lui demandèrent pardon. Le prince l'épousa. « Aussi bonne que belle, elle fit loger ses deux soeurs au palais et les maria dès le jour même à deux grands seigneurs de la cour. »

Analyse

Origines

'Cendrillon', histoire de la jeune fille qui est mal-aimée de ses parents et écrasée par ses soeurs, et qui rêve d'une revanche sur son destin, est un conte d'origine populaire, répandu dans le monde entier. On relève des Cendrillons chinoise, coréenne, égyptienne, africaine, amérindienne (chez les Micmacs), grecque, russe, polonaise, scandinave, irlandaise, écossaise, autrichienne, albanaise, sicilienne, italienne, française, etc., et il en existerait pas moins de trois cent quarante-cinq versions qui ont le même thème fondamental, qui se ressemblent en ce qui concerne les éléments essentiels. C'est une très vieille histoire. Quand, pour la première fois, elle a été consignée par écrit au IXe siècle avant J.-C en Chine, par un certain Tuan Ch'eng-shih, l'un des premiers à avoir recueilli des contes

populaires, ou tout au moins le plus ancien que nous connaissions, il indiqua qu'en son temps il s'agissait déjà d'une histoire extrêmement vieille qui avait sans cesse été répétée de génération en génération.

Deux détails désignent son origine orientale, probablement chinoise : le petit pied sans égal, en tant que signe d'une vertu, d'une distinction et d'une beauté extraordinaires (en Chine, le goût pour l'extrême petitesse du pied faisait qu'on serrait les pieds des femmes dans des bandelettes, que les femmes ont dû supporter le supplice des pieds bandés pendant six siècles pour satisfaire les goûts des mâles chinois), et la pantoufle en or qui permet d'identifier une héroïne maltraitée.

Dans la version égyptienne qui a été rapportée au III^e siècle par Élien dans ses "*Historiae variae*" ("*Histoires diverses*") et par Strabon, la belle courtisane Rhodope, un jour qu'elle se trouvait au bain, se vit dérober sa sandale par un aigle qui alla la porter au pharaon ; celui-ci fut si bouleversé par la sandale qu'il mit l'Égypte sens dessus dessous pour retrouver sa propriétaire, qu'il voulait épouser, ce qu'il fit quand il l'eut trouvée. Cette histoire montre que, dans l'ancienne Égypte, comme de nos jours, et dans certaines circonstances, le soulier féminin était le symbole de ce qui est le plus désirable chez la femme.

On trouve une «Cendrillon» japonaise dans un roman du Xe siècle, l'"*Ochikubo-Monogatari*". En fait, seule la trame de l'histoire correspond au conte et elle ne contient aucun élément merveilleux. La mère véritable de cette Cendrillon est de sang impérial mais meurt à la naissance de son enfant. Son père se remarie. La marâtre a deux autres enfants et brime la fille du premier lit, au point même de l'enfermer dans un endroit éloigné de la demeure et de vouloir la marier à un vieillard monstrueux. Le père, qui est veule, ne réagit pas. La servante dévouée de Cendrillon, par l'intermédiaire de son mari, informe un haut personnage qui lui rend visite la nuit, tombe amoureux d'elle et l'enlève. Ce haut personnage, instrument de la vengeance, humilie la famille, fait épouser à l'une des filles un être ridicule et abaisse le statut social du père. Finalement, tout se termine bien, car le haut personnage épouse Cendrillon, qui se réconcilie avec son père et même avec la marâtre. Plusieurs éléments font penser à une origine orale et à la transformation d'un conte merveilleux en roman : le monstre que Cendrillon doit épouser, l'endroit où elle est reléguée et qui ressemble à l'âtre, l'intervention de la servante qui ressemble à celle d'une fée (ainsi, lors des trois nuits rituelles que le haut personnage passe dans la chambre de Cendrillon et qui correspondent à une coutume japonaise de l'époque [le futur mari a droit à trois essais avant de s'engager définitivement], elle apporte à Cendrillon des robes et des ustensiles qui lui permettent de faire, un peu, honneur à son rang, comme les parures de la Cendrillon européenne qui va à ses trois soirées de bal), etc.

Dans de nombreuses versions, la mère, qui est défunte, se transporte dans un animal qui donne du lait : la vache ou, dans les pays méditerranéens, la chèvre, ce qui évoque, sur un plan émotionnel et psychologique, les premières expériences nutritionnelles qui nous donnent un sentiment de sécurité pour toute notre vie. Dans le conte égyptien, deux enfants sont maltraités par leur belle-mère et leurs belles-soeurs ; ils vont trouver une vache et la supplient : «Ô vache, sois gentille avec nous, aussi gentille que l'était notre mère ! » ; la vache les nourrit bien ; quand la belle-mère s'en aperçoit, elle fait abattre la vache ; les enfants brûlent ses os et enterrent les cendres dans un pot d'argile où pousse un arbre qui leur donne des fruits en même temps que le bonheur. Dans d'autres histoires, c'est d'emblée un arbre qui représente la mère.

Dans le conte écossais "*Rashin Coatie*", qui est cité dès 1549, une femme, avant de mourir, lègue à sa fille, Rashin Coatie, un petit veau rouge qui lui donnera tout ce qu'elle désirera. La belle-mère découvre la vérité et envoie le veau à l'abattoir. Rashin Coatie est désespérée, mais le veau mort lui dit de prendre ses os et de les enterrer sous une pierre grise. C'est ce qu'elle fait, et, à partir de ce jour-là, elle obtient tout ce qu'elle désire en allant à la pierre et en le demandant au veau. Le jour de Noël, quand tout le monde revêt son plus bel habit pour aller à l'église, la belle-mère dit à Rashin Coatie qu'elle est trop sale pour le faire elle aussi. Mais le veau mort procure alors à Rashin Coatie des vêtements somptueux, et, à l'église, un prince tombe amoureux d'elle. À leur troisième rencontre, elle perd son soulier. Quand on recherche celle qui pourrait le chausser, pour que sa fille puisse le faire, la belle-mère lui coupe le talon et les orteils. Le prince se laisse prendre à la supercherie jusqu'au moment où un oiseau lui révèle qu'il y a du sang dans la pantoufle. Il se rend ainsi compte que la fille qu'il a à côté de lui a pris la place d'une autre.

Dans les versions siciliennes ("*Maria intaulata*" et "*Maria intauradda*") et albanaise ("*Les souliers*"), la pantoufle révélatrice est remplacée par une bague que le prince avait offerte à Cendrillon, qui n'attendant pas passivement d'être reconnue, la glisse dans un gâteau qu'elle fait cuire pour lui ; ainsi, il n'épousera pas une autre fille que celle dont le doigt conviendra à l'anneau.

Dans toutes les versions, l'héroïne se réjouit au début d'être aimée et tenue en haute estime, puis subit un avilissement aussi soudain que son triomphe final quand elle est reconnue grâce à la pantoufle qui ne convient qu'à son pied ou à la bague qui ne convient qu'à son doigt. Mais il y a d'importantes variantes dans les détails de l'avilissement et dans ses causes.

Cendrillon, comme d'autres héros de contes de fées, doit exécuter en guenilles, sur l'ordre de sa belle-mère, les corvées les plus dégradantes, accomplir des tâches viles. Par exemple, dans certaines versions orientales, elle a une certaine quantité de coton à filer ; dans d'autres, occidentales, elle doit tamiser des graines.

Dans beaucoup d'histoires, l'élément important, auquel Cendrillon doit d'ailleurs son nom, est le fait qu'elle vit parmi les cendres. La première de ses histoires imprimée dans le monde occidental fut le conte du Napolitain Giambattista Basile intitulé "*Chatte des cendres*" ("*Conte des contes*" [1634-1636]). Autrefois, « vivre parmi les cendres » était une expression qui s'appliquait symboliquement à celui ou à celle qui occupait une position très inférieure par rapport à ses frères et sœurs. Dans la langue allemande, on en trouve de nombreux exemples. Martin Luther, dans ses "*Propos de table*", dit du pieux Abel qu'il était le « frère de cendres » (« Aschenbrödel »), c'est-à-dire moins que rien, du puissant Caïn ; dans l'un de ses sermons, il affirmait qu'Ésaü en avait été réduit à jouer le rôle de « frère de cendres » vis-à-vis de Jacob. Or Caïn et Abel, Ésaü et Jacob sont les exemples bibliques de la rivalité fraternelle sous sa forme la plus destructive. En Allemagne encore, par exemple, existaient des histoires où l'un de ces « garçons de cendres » finissait par devenir roi, ce qui rappelle le destin de Cendrillon. Le mot « Aschenputtel », qui est le titre de la version des frères Grimm, désignait à l'origine la fille de cuisine, humble et sale, qui était, entre autres corvées, chargée de nettoyer l'âtre.

Dans le monde anglo-saxon, « Cendrillon » a été traduit par « Cinderella », et il faut le regretter car c'est « ash », et non « cinder » qui traduit correctement le mot « cendre » : les cendres (« ashes ») sont la matière résiduelle poudreuse et très propre d'une combustion complète, tandis que les escarbilles (« cinders ») sont une matière solide et sale qui résulte d'une combustion incomplète. Les idées de pureté et de deuil, qui sont évoquées dans les plus anciennes versions italiennes et dans les versions françaises et allemandes de "*Cendrillon*", disparaissent dans les versions de langue anglaise où le nom de l'héroïne, au contraire, évoque la noirceur et la saleté.

Cet avilissement, avec ou sans la participation d'une belle-mère et des demi-sœurs, est la conséquence d'une relation entre le père et la fille. Celui-ci est un être dénaturé qui la désire charnellement et veut l'épouser. Elle, apparemment tout à fait innocente, parfaitement vertueuse, pas amoureuse de lui, ne fait rien pour l'engager à l'épouser, et même le fuit, ce qui la plonge dans sa tragique situation, finit par faire d'elle une « Cendrillon ». Dans certaines histoires, elle est reléguée par son père qui estime qu'elle ne l'aime pas autant qu'il le voudrait : à la façon du roi Lear, il lui arrache une déclaration d'amour qu'il juge insuffisante, de telle sorte qu'il la bannit et la place de force dans la situation d'une « Cendrillon », ou qu'elle ne peut lui échapper que par la fuite. Ou c'est une mère qui repousse sa fille parce que son mari l'aime trop.

Le conte de Basile est l'un des très rares où le destin de Cendrillon est son propre fait, le résultat d'une intrigue dont elle est la complice. Elle est innocente vis-à-vis de ses demi-sœurs et de la gouvernante devenue sa marâtre, mais elle est coupable d'avoir tué sa première belle-mère. Si nous nous fondons sur les indices fournis par cette version, nous pouvons dire que l'amour immodéré entre le père et la fille précède l'avilissement de Cendrillon par sa mère et ses sœurs.

Dans les versions plus modernes, les relations avec le père sont effacées, mis à part parfois le fait que Cendrillon espère qu'il lui offrira un présent magique comme le dattier de "*Chatte des cendres*"; c'est ce cadeau qui lui donne l'occasion de connaître le prince, de gagner son amour et de faire de lui, après son père, l'homme qu'elle aime le plus au monde. Le désir d'éliminer la mère est remplacé par un transfert et une projection : ce n'est pas la mère qui joue ouvertement un rôle essentiel dans la vie de Cendrillon, mais un substitut, une belle-mère qui ne l'avilit qu'à cause de son désir de favoriser ses filles. Et c'est la rivalité sororale qui joue un rôle important : les sœurs, qui veulent prendre à l'héroïne

la place qui lui revient de droit, qui sont méchantes par jalousie, participent activement aux mauvais traitements qu'elle doit subir et sont d'ailleurs punies en conséquence. Même si mère et filles s'identifient tellement les unes aux autres qu'on a l'impression qu'elles sont les différents aspects d'un seul et même personnage, rien n'arrive à la belle-mère, bien qu'elle soit nettement complice de ses filles. Tout se passe comme si l'histoire impliquait que Cendrillon mérite d'être maltraitée par sa marâtre et qu'elle ne le mérite pas de la part de ses demi-sœurs.

Comme, dans la tradition orale, les versions anciennes se mêlent aux versions plus récentes, il est difficile d'établir une filiation historique et d'affirmer qu'il s'agit d'un cycle unique. La date récente à laquelle les contes de fées ont été finalement recueillis et publiés rend toute tentative de classement chronologique purement spéculative.

Intérêt de l'action

Perrault a dû recueillir le conte oral et le reprendre tel quel. Son adaptation serait très fidèle. Mais il donna au personnage un nom masculin, alors que Cendrillotte ou Cendrillonnette auraient été plus adéquats.

Il centra l'intrigue de cette touchante aventure, de ce drame éternel de l'enfant timide en butte à des persécutions, sur la rivalité sororale ; le fait que la marâtre avilit Cendrillon n'a pas d'autre cause que son désir de favoriser ses filles ; et la méchanceté des demi-sœurs (dont on apprend subrepticement et inutilement que l'une d'elles s'appelle Javotte) n'est due qu'à leur jalousie à l'égard de l'héroïne.

Elle n'est point protégée par son père qui, d'ailleurs, ne joue aucun rôle notable. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il s'est remarié, et que « *Cendrillon n'osait se plaindre à son père qui l'aurait grondée parce que sa femme le gouvernait entièrement* ».

Perrault conserva le bal, qu'il limita cependant à deux soirs. Mais les deux scènes de bal sont décrites par le narrateur puis, quelque peu, par les deux soeurs, répétitions qui auraient pu être évitées.

Il fit surgir tout-à-coup, de nulle part, une marraine-fée protectrice, et enleva ainsi à l'histoire une bonne partie de sa signification profonde. Reprenant le thème du travestissement (déjà présent dans « *Le chat botté* »), il développa le merveilleux des transmutations par sa baguette magique d'une citrouille en « *un beau carrosse tout doré* », de six souris en six chevaux, d'un rat en un cocher, de six lézards (peut-être choisis à cause de l'expression « paresseux comme un lézard », la paresse des laquais donnant matière à plaisanteries) en six laquais, de l'apparition d'« *habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries* » et d'« *une paire de pantoufles de verre* » qui fait office de « *deus ex machina* » quand l'une est perdue, ce qui entraîne la séance d'essayage. Ce thème de la reconnaissance au moyen d'un objet médiumnique se trouvait déjà dans « *Peau d'âne* ». Tous ces éléments, en particulier les « *pantoufles de verre* », sont de l'invention de Perrault : on n'en trouve nulle trace dans les versions autres que la sienne et celles qu'elle a inspirées.

Écrivain de bon goût, soucieux d'être lu à la cour, il débarrassa le matériel qu'il emprunta à la tradition orale de tout ce qu'il considéra comme vulgaire comme, par exemple, la mutilation grossière des pieds des demi-sœurs qu'on trouve dans « *Rashin Coatie* »).

Par contre, chez lui, ce n'est pas le prince qui recherche la propriétaire de la pantoufle, mais plutôt un gentilhomme de la cour. Et, quand Cendrillon, découverte, va être présentée au prince, sa marraine-fée apparaît et l'habille de vêtements somptueux. On perd ainsi un détail important qui se trouve dans la plupart des autres versions : le prince n'a pas l'occasion de voir Cendrillon en haillons, de reconnaître ainsi ses qualités intrinsèques sans tenir compte de son aspect extérieur. Perrault affaiblit donc le contraste entre les belles-sœurs matérialistes, qui attachent beaucoup d'importance à leur apparence, et Cendrillon, qui ne s'en soucie guère.

Cependant, chez Perrault, cette fois dans la meilleure tradition des contes de fées, l'angoisse que fait naître la pitoyable existence de Cendrillon est vite soulagée par la conclusion heureuse, son avilissement prenant fin quand elle essaie avec succès la pantoufle. Loin d'être détruite par la jalousie de ses soeurs, elle finit par triompher. On retrouve ainsi le thème de la bonté récompensée (comme dans « *Les fées* »). Et elle, qui aurait tout à fait le droit de souhaiter un châtiment pour ses demi-sœurs, se montre bienveillante à leur égard.

Ce qui rend si intéressante, chez le conteur fort habile que fut Perrault, cette petite histoire simple, touchante et heureuse, c'est la rapidité du récit.

Intérêt littéraire

Au fil du texte, qui a la simplicité et la légèreté d'une expression pleine d'émotion, on remarque d'anciennes formes lexicales :

- « *les montées* » qui désignent « les petits escaliers d'une maison » ;
- « *il en pria toutes les personnes* » doit se comprendre : « il y invita » ;
- « *les personnes de qualité* » sont des aristocrates ; en effet, le père des jeunes filles est « *gentilhomme* » ;
- « *faire figure* » signifiait « se distinguer » ;
- « *leur siéraient* » est une forme du verbe « seoir » qui signifie « convenir », « aller » ;
- « *godronner* » signifie « border, orner de godrons », « gros plis ronds et empesés d'une fraise, d'un jabot » ;
- « *en récompense* » était employé pour « en compensation » ;
- à la place de « *barrière de diamants* », Perrault aurait dû plutôt écrire « barrette », bijou allongé servant d'agrafe ;
- « *quérir* » signifie « chercher » ;
- les « *cornettes* » étaient des « coiffures féminines à pointes (cornes) » ;
- les « *mouches* » étaient de « petits morceaux de taffetas noir que les femmes se collaient sur le visage » pour en faire ressortir la pâleur ;
- « *un moment davantage* » signifie « un moment de plus » ;
- « *la compagnie* » était « l'ensemblé des gens présents » ;
- « *ne laissait pas* » a le sens de « ne manquait pas » ;
- « *elle leur fit mille bonnes fêtes* » se disait pour « elle leur fit de bonnes manières », « des compliments », « des politesses », les « *mille civilités* » dont il est question plus loin ;
- « *comme de cire* » signifie « qui est juste, qui s'applique parfaitement », expression dont on pourrait penser qu'elle est une allusion à quelque chose fait au moule ; or elle viendrait de l'italien « *andare da signore* » (sans doute parce que les seigneurs étaient censés faire tout parfaitement) et aurait donc dû s'écrire « de sire » ;
- « *le sexe* » désigne « les femmes » ;
- « *engager un coeur* » signifie « obtenir l'amour de quelqu'un ».

On remarque aussi d'anciennes formes syntaxiques :

- l'antéposition du pronom complément : « *elle s'allait mettre* » ;
- « *lorsqu'elles causaient* » se dirait aujourd'hui « alors qu'elles causaient ».

Perrault se permit quelques effets stylistiques :

- un passage au présent qui met en relief un moment décisif : « *Elle promet [...] Elle part* » ;
- un euphémisme : « *ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes* » ;
- des comparaisons : « *aussi légèrement qu'aurait fait une biche* » - « *elle était juste comme de cire* ».

Intérêt documentaire

Dans « *Cendrillon* », Perrault donna quelques aperçus sur la société du XVIIe siècle, sur le faste du temps du Roi-Soleil.

Il ajouta des glaces et des parquets au logis de Cendrillon.

Il évoqua une cour royale avec toute sa hiérarchie : le roi, son fils, les princesses, les duchesses, « *les personnes de qualité* » que sont les filles d'un « *gentilhomme* ».

Cendrillon se rend au bal dans un carrosse tiré par six chevaux et accompagné de six laquais, comme si le bal avait lieu à Versailles, sur invitation de Louis XIV !

La pantoufle de verre intrigue tous les commentateurs du conte. Balzac, dans un ouvrage sur la sellerie, se demanda comment une pantoufle de verre pouvait ne pas se casser au moment où elle

tombe par terre, supposa que « verre » serait une erreur typographique et qu'il faudrait lire soulier de vair (fourrure bigarrée, blanche et grise, du petit-gris), idée que reprirent Littré, Gide ou Michel Serres (dans *"Les cinq sens"*). La fourrure est en effet plus vraisemblable. Perrault aurait été victime de la confusion due à l'homophonie et devenue usuelle en son temps. À cause de cette substitution, il a dû abandonner un élément important de nombreuses versions anciennes de *"Cendrillon"* qui racontent que les demi-sœurs durent se mutiler et donc s'ensanglanter le pied pour pouvoir le faire entrer dans la pantoufle. On s'en serait, bien sûr, aperçu immédiatement si la pantoufle avait été en verre. Par contre, Bruno Bettelheim, dans *"Psychanalyse des contes de fées"*, signala que, pour que l'épreuve soit convaincante, le soulier doit ne pas pouvoir s'étirer, sinon il pourrait convenir à d'autres jeunes filles, les demi-sœurs, par exemple.

Intérêt psychologique

Perrault ne donna guère de consistance aux personnages de son conte.

De la belle-mère, on sait seulement qu'elle est, parmi les femmes, « *la plus hautaine et la plus fière qu'on ait jamais vu* » et qu'elle préfère ses propres filles à sa belle-fille.

Le père est faible et inefficace.

La marraine-fée prend la place de la mère pour protéger l'enfant.

Cendrillon est peinte sous des traits qu'on ne trouve pas dans les autres versions. On apprend qu'elle « *ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs* » avec lesquelles elle est en rivalité. On pourrait croire qu'elle est tout à fait résignée à être dominée par elles puisqu'elle se montre tout sucre et tout miel, qu'elle paraît une sainte-nitouche insipide, « *d'une douceur et d'une bonté sans exemple* », qu'elle décide de vivre parmi les cendres (« *Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir sur les cendres* »), d'où son nom, elle se livre à un auto-avilissement, ce qui prouve une soumission totale à son sort. On voit même que, quand ses demi-sœurs se préparent pour le bal, elle « *les conseilla le mieux du monde et s'offrit même à les coiffer* ». Ne manque-t-elle pas totalement d'esprit d'initiative puisqu'elle ne fait rien d'elle-même pour aller au bal, puisque c'est sa marraine-fée qui lui fait avouer qu'elle a envie d'y aller, puisqu'elle quitte le bal pour obéir à l'ordre de sa bonne fée.

Mais on peut se demander si, derrière son humilité apparente ne se cache pas la conviction de sa supériorité sur sa marâtre et ses sœurs, comme si elle se disait : « Vous pouvez toujours me faire faire les corvées les plus rudes, je fais semblant d'être une souillon et, tout au fond de moi, je sais très bien que, si vous me traitez ainsi, c'est que vous êtes jalouses de savoir que je vaudrais beaucoup mieux que vous ! » Elle a su sauvegarder sa dignité dans les circonstances les plus éprouvantes, et, finalement, c'est sa vertu qui est récompensée, ce que Perrault appelle dans sa première « *moralité* » : « *bonne grâce* ».

Pour Bruno Bettelheim, si la Cendrillon de Perrault choisit de vivre dans les cendres, c'est qu'elle serait l'enfant prépubertaire qui n'a pas encore refoulé son désir d'être sale. Le montrerait aussi son absence d'aversion pour les petits animaux furtifs, comme les souris, les rats et les lézards, qui hantent les endroits sombres et sales et volent les denrées, toutes choses qui sont chères à l'enfant. Inconsciemment, ils éveilleraient l'intérêt sexuel et prépareraient la maturité sexuelle. Le fait que ces animaux inférieurs et même répugnants soient transformés en chevaux, en cocher et en laquais, représenterait une sublimation, une évolution vers la maturité, une préparation à l'accueil du prince.

Même si les belles-sœurs sont dures envers Cendrillon, la version de Perrault ne fait guère de différence entre les bons et les méchants. Et, à la fin de l'histoire, « *aussi bonne que belle* », elle embrasse ses bourrelles, leur pardonne, les prie « *de l'aimer bien toujours* », les loge au palais et les marie « *dès le jour même à deux grands seigneurs de la cour.* » Après tout ce qui s'est passé, ce comportement demeure incompréhensible. D'ailleurs, les enfants estiment anormal que les méchantes sœurs sortent indemnes de l'histoire et, à plus forte raison, que leur rang soit élevé par Cendrillon. Ils ne sont pas favorablement impressionnés par une telle magnanimité.

À la fin de l'histoire, le prince épouse Cendrillon. Mais l'aime-t-elle? L'histoire ne le dit nulle part. Lui, comme tous les princes libérateurs des contes de fées, est tombé amoureux de l'héroïne et, quand elle ne lui laisse qu'une pantoufle, remue ciel et terre pour la retrouver. Mais, comme le héros masculin

n'a qu'un rôle secondaire, on ne sait rien de plus précis sur son comportement ultérieur, sur la nature de son engagement et sur la transformation qu'implique le fait d'être amoureux. Car, s'il est facile de tomber amoureux, il en faut beaucoup plus pour aimer.

Intérêt philosophique

Perrault, qui avait annoncé dans sa préface du recueil que « *ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble* », termina "Cendrillon" par deux « *moralités* » qui, toutefois, sont assez faibles et même peu utiles. La première vante la « *bonne grâce* » de Cendrillon qui « *est le vrai don des fées : Sans elle on ne peut rien, avec elle on peut tout.* » Et la seconde affirme que, bien qu'il soit avantageux de posséder l'intelligence, le courage et autres qualités positives, « *ce seront choses vaines / Si vous n'avez pour les faire valoir / Ou des parrains ou des marraines* », ce qui est d'une ironie amère.

En fait, le conte s'adresse particulièrement aux enfants comme l'a bien montré Bruno Bettelheim, dans "*Psychanalyse des contes de fées*", surtout si, dans cette histoire apparemment simple, on découvre une masse d'éléments complexes et en grande parties inconscients.

Ainsi, le fait que Cendrillon vive dans les cendres pourrait satisfaire chez l'enfant le désir refoulé de se vautrer dans la poussière et dans la boue, le sentiment de mériter d'être relégué dans un coin sale, tant ses parents le lui reprochent. Mais le conte lui dit aussi que, si on le considère comme sale et négligé, ce n'est qu'un stade passager qui n'aura aucune conséquence néfaste pour l'avenir.

Surtout, le conte met en relief la rivalité fraternelle (ou, ici, sororale), qui est la cause de tous les malheurs de Cendrillon, mais est universelle et naturelle, qui nous a obsédés quelle que soit notre position dans notre famille, à certaines époques de notre vie, qui est la cause des angoisses et des espoirs du jeune auditeur ou lecteur qui se sent désespérément surclassé par ses frères et sœurs. C'est le thème qui a l'effet le plus direct sur lui et qui éveille son empathie. Il l'amène à s'identifier avec l'héroïne, même si sa situation parmi ses frères et sœurs ne semble pas le justifier. Même s'il sait qu'il n'est pas aussi maltraité que l'est Cendrillon, il croit en la vérité foncière du conte, comme en la délivrance finale et au triomphe de l'héroïne. Il tire de ce triomphe des espoirs pour l'avenir dont il a besoin pour réagir contre sa détresse quand il est torturé par la rivalité fraternelle. Une des raisons pour lesquelles ce conte plaît tant aux enfants, ce serait qu'ils espèrent que, étant donné qu'on croit à la bonté de Cendrillon, on aura envers eux la même attitude. Comme, si dur que soit le traitement infligé par les parents et les frères et sœurs et si grande que soit la souffrance qu'il croit éprouver, tout cela n'est rien à côté de ce qu'a dû subir Cendrillon, son histoire rappelle à l'enfant qu'après tout il a bien de la chance et que son sort pourrait être bien pis. Toute angoisse au sujet de cette dernière possibilité est soulagée, puisque le conte se termine bien. Il acquiert ainsi la conviction qu'il finira par sortir de sa position inférieure pour connaître le plus merveilleux des triomphes. Le conte l'aiderait donc à accepter la rivalité fraternelle en tant que fait normal de la vie, et lui assure qu'il ne doit pas avoir peur d'être détruit par elle ; d'ailleurs, si ses frères et sœurs ne se montraient pas si méchants envers lui, son triomphe final aurait beaucoup moins d'éclat.

Bruno Bettelheim s'attacha particulièrement à trouver un sens secret à la pantoufle : il y vit un symbole du vagin ; comme c'est un objet qui se perd facilement à la fin d'un bal, au moment où l'amant essaie de s'emparer de sa bien-aimée, il pourrait passer pour une image assez juste de la virginité, que Cendrillon, en fuyant, semble vouloir protéger ; l'ordre de la fée, qui veut qu'elle rentre à une heure précise, faute de quoi les choses iraient très mal pour elle, pourrait faire penser aux ordres des 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. Cendrillon s'échapperait du bal parce qu'elle aurait peur de céder à ses désirs ; en fuyant par deux fois le bal, elle prouverait qu'elle n'est pas agressive dans sa sexualité et qu'elle attend patiemment d'être choisie. La scène de l'essayage de la pantoufle (qui semble être une autre forme du rite de l'anneau nuptial glissé au doigt) symboliserait la conclusion des fiançailles.

Mais, si le conte fait la plus profonde impression sur les enfants de six à dix ans, il peut demeurer avec eux et les soutenir pendant tout le reste de leur vie car il contient des leçons de morale évidentes pour l'ensemble des lecteurs :

- la nécessité de demeurer sincère avec soi-même, de s'en tenir à ce qu'il y a de meilleur dans son passé, d'être fidèle à ses propres valeurs, malgré l'adversité ;
- l'utilité, pour pouvoir développer au maximum sa personnalité, de s'astreindre à des travaux pénibles ;
- la possibilité de l'élévation de l'humble au-dessus de ceux qui l'ont avili, le vrai mérite étant reconnu même s'il est caché sous des haillons, la conclusion de l'histoire assurant à toutes les « Cendrillon » qu'elles finiront par découvrir leur prince charmant ;
- l'espoir en la récompense de la vertu et la punition de la méchanceté.

Ainsi, bien que l'ironie de Perrault ait réduit "*Cendrillon*" à un joli récit et que beaucoup de lecteurs ne veulent pas voir autrement ce conte, d'autres lecteurs sont sensibles au contraste entre sa simplicité apparente et sa complexité sous-jacente qui éveille leur profond intérêt.

Destinée de l'oeuvre

"*Cendrillon*" est le conte de fées le plus connu, et probablement le plus aimé de millions de personnes à travers les siècles. Et il a inspiré nombre d'autres créateurs.

Dès 1698, Mme d'Aulnoy, reprit le sujet dans son conte "*Finette Cendron*" qui figura dans "*Les illustres fées*". Elle y associa le thème de la jeune fille à celui du petit Poucet.

En 1759, Auseaume donna un opéra, "*Cendrillon*".

En 1810, fut représenté "*Cendrillon*", opéra-féerie de Nicolo Isouard.

En 1812, les frères Jakob et Wilhelm Grimm proposèrent leur version, intitulée "*Aschenputtel*". Si le thème, les personnages et la trame principale sont semblables, leur histoire est bien plus cruelle, en même temps, plus fantaisiste et empreinte de la sensibilité romantique allemande.

En 1817, Giochino Rossini donna "*La Cenerentola*", mélodrame gai qui présenta une Cendrillon bien prosaïque et privée de sa fée.

En 1858, fut joué "*Cendrillon*", comédie en cinq actes, de Théodore Barrière.

En 1890, Ferrier donna "*Cendrillonnette*", une opérette sur une musique de Serpette et Roger.

En 1893, fut dansé un ballet de Marius Petipa, Lev Ivanov et Enrico Cecchetti, sur une musique de Boris Fitinhof-Schell.

En 1896, Massenet fit jouer "*Cendrillon*", un opéra-comique.

En 1945, fut dansé un ballet de Prokofiev.

En 1950, le conte a été, par Walt Disney, adapté dans un dessin animé de long métrage où on retrouve la Cendrillon-oie blanche du conte de Perrault.

En 1957, fit sensation "*Cinderella*", musical de Rodgers et Hammerstein.

En 1986, on vit l'opéra pour enfants de Peter Maxwell Davies.

"Riquet à la houppe"

Nouvelle de 8 pages

« Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. » Cependant, grâce à une fée, ce prince Riquet, « né avec une petite houppe de cheveux sur la tête », était très spirituel et pouvait donner de l'esprit à la personne qu'il aimait. Dans un royaume voisin, une reine avait deux filles : l'une très belle mais très bête, l'autre très laide mais très spirituelle. La belle, affligée de sa bêtise, rencontra Riquet à la houppe qui la fit profiter de son pouvoir sur la promesse qu'elle l'épouse dans un an. La belle, désormais très courtisée, l'oublia. Mais, le jour dit, il lui rappela sa promesse, et lui signala qu'elle avait aussi le don de rendre beau celui qu'elle aimait : elle fit de Riquet le plus beau des hommes et le plus parfait des époux :

« *Tout est beau dans ce que l'on aime,
Tout ce qu'on aime a de l'esprit.* »

Commentaire

Le personnage n'appartient pas à la tradition populaire. Il est certain que Perrault s'est inspiré du héros d'*Inès de Cordoue* (1696), roman de Catherine Bernard qui met en scène le gnome Riquet, affreux nain qui guérit une demoiselle de son imbécillité à la condition qu'elle consente à l'épouser ; dupé par la jeune personne devenue maligne et qui réussit à introduire son amant dans le royaume souterrain où l'a entraîné le gnome, Riquet se venge, changeant l'amant en une créature difforme, en tout point semblable à lui, si bien que la dame, pourvue de deux maris, ne sut jamais auquel des deux elle avait affaire.

Perrault a bouleversé l'intrigue de ce conte en modifiant profondément et agréablement le caractère du personnage. Son Riquet n'est pas un nain maléfique, mais un jeune prince pourvu de toutes les qualités, mise à part sa disgrâce physique. Lorsqu'il vient rappeler sa promesse à la princesse à laquelle il a rendu l'intelligence, Perrault nous le montre « *brave* », c'est-à-dire élégant, magnifique et parfait chevalier, tel un amoureux de roman courtois. Enfin, plus heureux que le nain d'*Inès de Cordoue*, il n'a pas seulement le pouvoir de rendre l'intelligence à une belle jeune fille, il a aussi celui de retrouver la beauté, grâce il est vrai à l'amour de cette jeune fille. Ainsi sa métamorphose magique, accomplie par l'amour, est-elle le symbole de la merveilleuse transformation qu'un noble sentiment peut opérer chez un être, montre-t-elle que l'amour adulte et l'acceptation de la sexualité rendent ce qui paraissait auparavant repoussant ou stupide, beau et spirituel. La morale de l'histoire, qui aurait pour but d'enseigner les lois du mariage à l'homme et à la femme, est que la beauté, qu'elle soit celle de l'apparence physique ou de l'esprit, n'existe que dans les yeux du spectateur, que l'important est dans le regard, non dans la chose regardée, que quiconque est aimé est aimable, qu'en fait d'attachement il vaut toujours mieux s'en rapporter à son cœur qu'à ses yeux : « *Son gros nez rouge eut pour elle quelque chose de martial et d'héroïque* ». Du moins la belle le voit-elle ainsi, avec les yeux de l'amour, par une sorte de « cristallisation » stendhalienne avant la date. Mais, parce que l'histoire a une intention morale, elle s'affaiblit en tant que conte de fées. Et l'amour changeant tout, aucun conflit ne demandant à être résolu, aucune lutte n'élève les protagonistes à un niveau supérieur d'humanité.

Au passage, on remarque l'archaïsme « *chaudière* » pour désigner un grand récipient de métal pour faire cuire, chauffer ou bouillir (archaïsme encore usuel au Québec).

"Le Petit Poucet"

Nouvelle de 10 pages

Un couple de bûcherons avait sept garçons et était si pauvre qu'ils décidèrent de les abandonner dans la forêt. Mais le cadet, qui n'était, « *quand il vint au monde guère plus grand que le pouce* » et qu'on appelait de ce fait le Petit Poucet, qui était « *le souffre-douleur de la maison* » auquel « *on donnait toujours tort* » bien qu'il fut « *le plus fin et le plus avisé de tous ses frères* », ayant tout entendu de ce projet, le lendemain, remplit ses poches de cailloux blancs et les dissémina le long du chemin derrière lui ; il put donc, grâce à son ingéniosité, ramener ses frères à la maison. Bientôt, les parents n'ayant à nouveau plus d'argent voulurent à nouveau abandonner leurs enfants. Mais le Petit Poucet, n'ayant pu ramasser de cailloux, ne put semer que des miettes de pain qui furent mangées par des oiseaux, et ne put cette fois ramener ses frères à la maison. Perdus dans la forêt, ils aboutirent chez un ogre qui décida de les manger au petit matin. Mais le Petit Poucet remplaça les bonnets des sept garçons par ceux des sept filles de l'ogre, et c'est elles qu'il tua et avala d'une seule bouchée. Les frères s'échappèrent, mais furent poursuivis par l'ogre qui portait ses « *bottes de sept lieues* », qui étaient « *fées* ». Cependant, fatigué, il s'assit et s'assoupit sur le rocher en-dessous duquel les enfants se tenaient cachés. Le Petit Poucet en profita pour s'emparer de ses bottes. Puis il

se fit donner par l'ogresse les richesses de l'ogre. Chaussé de ses bottes, il devint « *courrier* » du roi, amassa « *beaucoup de bien* » et « *mit toute sa famille à son aise* ».

Commentaire

Par une sorte de contamination accidentelle, le conte regroupe deux thèmes de la tradition orale qui ne cohabitent pas forcément très bien.

Le premier thème est celui des enfants perdus qui sont les membres d'une famille généralement nombreuse, de trois à quarante enfants (dans les contes du Proche-Orient). La famille du Petit Poucet où il y a « *tant d'enfants en si peu de temps* » fournit un écho inverse à celle de la Belle au Bois dormant dont les parents « *étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants* ». Ces enfants sont, à cause de la pauvreté et de la famine, abandonnés par leurs parents qui font preuve d'une rouerie qui n'apparaît plus dans la version de Perrault. Par contre, chez lui, ils sont moins prévoyants, et il stigmatisa durement leur impéritie : « *Ils furent ravis de revoir leurs enfants avec eux, et cette joie dura tant que les dix écus durèrent.* » Ces enfants perdus sont en proie à des géants, des magiciens, des sorciers, des nains, des sirènes, des esprits et des monstres de toutes sortes, tandis que, dans les contes populaires français qui, en général, sont plus familiers, moins étranges que ceux d'autres pays, ils font face à des ogres et au diable. L'ogre du « *Petit Poucet* » « *flairait à droite et à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche* ». Et il dispose de « *bottes de sept lieues* » qui sont « *fées* », mais cette féerie est « *dégonflée* » car l'auteur indique : « *Les bottes de sept lieues fatiguent leur homme* » !

Le second thème, plus courant, qui a son origine dans des mythes initiatiques, est celui du petit héros pas plus grand qu'un grain de mil ou de blé dont la taille explique ses aventures, qui garde son sang-froid même sous la menace d'un danger mortel, même quand il se trouve en présence d'ennemis gigantesques (qui sont des rites de passage), qui réussit grâce à sa ruse. Comme David en face de Goliath ou comme Guignol rossant le gendarme, il incarne la revanche des faibles et des humiliés sur les puissants, de l'intelligence et de la ruse sur la force physique.

La trame du conte est d'une extrême simplicité. Perrault a utilisé l'horreur, la peur, la cruauté, a combiné l'angoisse de l'abandon et de la faim avec la peur d'être assassiné. Le conte fut écrit à une époque où s'étendaient encore de grandes forêts et où sévissaient de terribles famines comme celle de 1693.

On imagine le Petit Poucet comme un enfant rêveur et grave, très attentif sans en avoir l'air. Il parle peu, mais il écoute. Il se révèle être ce qu'on appelle familièrement un malin, un débrouillard, pas trop embarrassé sur le chapitre de la morale (ne le voit-on pas dévaliser impunément l'ogresse qui vient de lui sauver la vie?), le vrai gamin du peuple, et le premier en date de la littérature française, une espèce de Gavroche avec quelque nuance d'arrivisme. Il n'oublie pas, à la fin du conte, de « *caser* » les siens, d'acheter des offices pour toute sa famille, tout comme ces parvenus qui montaient à l'assaut des places sous le règne de Louis XIV, une fois fortune faite par des moyens plus ou moins scrupuleux.

Ce fort sentiment familial fut celui de Perrault lui-même, et, d'ailleurs, le conte semble bien avoir un fondement autobiographique. Il y est mentionné : « *Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants, tous des garçons. L'aîné n'avait que dix ans et le plus jeune n'en avait que sept. On s'étonnera que le bûcheron ait eu tant d'enfants en si peu de temps ; mais c'est que sa femme allait vite en besogne, et n'en faisait pas moins de deux à la fois.* » Or, dans la famille de Charles Perrault, il y avait sept enfants, parmi lesquels, des jumeaux, et, parmi ces jumeaux, Charles ! De plus, il était le cadet de la famille comme le Petit Poucet Il faut remarquer aussi que, quand les enfants retrouvent la chaumière la première fois grâce aux petits cailloux blancs du Petit Poucet, le premier que la mère prend dans ses bras, c'est Pierrot, « *son fils aîné, qu'elle aimait plus que tous les autres, parce qu'il était un peu rousseau, et qu'elle était un peu rousse.* » Or le frère aîné de Perrault s'appelait Pierre. À la fin de l'histoire, on trouve encore un malicieux trait autobiographique : le Petit Poucet rendant service au roi et gagnant bien sa vie « *mit toute sa famille à l'aise. Il acheta des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous et fit parfaitement bien sa cour en même temps* ». Or on sait que toute sa vie durant le courtisan que fut

Charles Perrault se soucia toujours du sort de ses frères : il défendit auprès de Colbert la cause de Pierre, le receveur qui, acculé à la faillite, avait puisé dans les caisses pour se payer ce qu'on lui devait ; il obtint pour Jean, l'aîné, un avocat sans cause, et Claude, le médecin, son préféré, des charges dans la suite de personnages haut placés à Bordeaux et fit tout son possible pour que Claude puisse s'adonner à ce qui l'intéressait plus que tout : l'architecture et la décoration. Il fut encore beaucoup plus explicite dans la « *moralité* » qui termine le conte :

*«On ne s'afflige point d'avoir beaucoup d'enfants,
Quand ils sont tous beaux, bien faits et bien grands,
Et d'un extérieur qui brille ;
Mais si l'un d'eux est faible, ou ne dit mot,
On le méprise, on le raille, on le pille :
Quelquefois cependant, c'est ce petit marmot
Qui fera le bonheur de toute la famille.»*

On voit bien le parallèle entre lui et le héros du conte qui illustrerait donc le complexe qu'aurait eu Perrault.

Pour Bruno Bettelheim, mieux que les autres contes de Perrault, '*Le Petit Poucet*' offre au lecteur « accablé » d'« angoisses » la possibilité de les conjurer en les « concrétisant » dans un récit dont la fin heureuse agit comme une délivrance.

Certains commentateurs ont cru pouvoir donner au conte une dimension astronomique : le Petit Poucet symboliserait la Grande Ourse, et les sept garçons fugitifs les sept étoiles du Nord errant dans les espaces célestes.

'*Le Petit Poucet*' est sans doute avec '*Cendrillon*' le personnage de Perrault le plus cher au public. Les frères Jacob et Wilhelm Grimm en ont donné une version intitulée '*Hänsel et Gretel*' où les deux personnages combattent une sorcière, ce dernier thème étant un motif courant en Allemagne ou en Russie.

Commentaire sur l'ensemble des contes

Depuis la nuit des temps, se racontaient des histoires contenant des éléments magiques ou surnaturels, imprégnées de symboles, les mêmes intrigues fondamentales se retrouvant dans le monde entier. Ces contes, qui sont le trésor de l'humanité, une réserve toujours fraîche de poésie, un domaine sacré, étaient transmis oralement, essentiellement par les femmes, racontés le soir, à la veillée, dans les communautés villageoises, par des adultes, pour le plaisir et l'édification des jeunes et des vieux, n'étant pas spécialement destinés aux enfants qui ne constituaient pas un public distinct. Satisfaisant le besoin de trouver protection et réconfort dans des fantasmes appropriés où étaient exagérées par l'imagination les épreuves qu'il fallait endurer tandis qu'était excité l'espoir d'un dénouement heureux grâce au secours de personnages surnaturels, ils parlaient de la destinée de l'être humain, de ses épreuves et de ses tribulations, de ses peurs et de ses espoirs, de ses relations avec son prochain et avec le surnaturel, et cela sous une forme qui permettait à chacun d'écouter l'histoire avec plaisir et, en même temps, de méditer sur son sens profond.

Au temps de Perrault, sur la base de tels contes se constitua un genre littéraire nouveau dont le statut était complexe et équivoque. D'une part, vers 1685, était née dans les salons précieux une mode des contes de fées qui étaient les œuvres de femmes du monde (Mme d'Aulnoy, Mlle L'Héritier, Mlle de la Force, Catherine Bernard, etc.). D'autre part, les Modernes voyaient un intérêt pédagogique plus grand dans le fonds folklorique populaire que dans les modèles antiques et le merveilleux mythologique qu'ils considéraient comme usés ; ils pensaient aussi que la langue des contes, qui était celle des nourrices, était la vraie langue maternelle de la France, préférablement à celle issue du grec et du latin ; enfin, ils préconisaient l'utilisation de la prose où ils voyaient une hardiesse et une modernité de plus.

C'est ainsi que parurent les '*Contes de ma mère l'Oye*' dont on peut se demander si Charles Perrault en fut le véritable auteur car, en 1953, on découvrit le manuscrit, datant de 1695, illustré de dessins

coloriés et signé par Pierre Perrault d'Armancour, son fils. A-t-il fait aller celui-ci dans les campagnes recueillir les histoires contées à la veillée, et, de ces notes, a-t-il préservé avec soin la simplicité pleine d'émotion et les naïvetés? Les contes ont-ils été écrits par le fils et seulement revus et corrigés par le père dont on reconnaît la manière et les préoccupations personnelles dans un grand nombre de détails, très rares d'ailleurs étant les oeuvres qu'il n'a pas écrites en collaboration? Comme les savants rengorgés du XVIIe siècle taxaient de frivolité ceux qui écoutaient et plus encore ceux qui les écrivaient, lui qui était l'adversaire décidé de Boileau dans la querelle des « Anciens » et des « Modernes », le champion de la technique scientifique, le héraut du progrès et des lumières, voulut-il se dédouaner de cette jonglerie sur des thèmes infantiles, de cette activité purement récréative, en en déléguant la paternité à son fils? Peut-être a-t-il cru indigne de lui de s'illustrer dans un genre où s'essayaient surtout des femmes? A-t-il donc commis une supercherie, une mystification avant la lettre, mettant l'ouvrage sous le nom d'un enfant pour rendre sensible ce qui demeure son originalité fondamentale? En fait, ce serait pour éviter que la publication de ces contes provoque une nouvelle polémique entre Anciens et Modernes qu'il les aurait mis au nom de son fils. Par leur style simple et naïf et par le fait qu'ils étaient écrits en prose, les contes correspondaient à l'image que les Modernes se faisaient de la langue française et s'opposaient à l'académisme des Anciens.

Comme, dans sa préface de 1694, il indiqua bien que ses "*Contes*" avaient été composés à partir de traditions orales. S'il n'a pas inventé la science du folklore, il l'a dotée d'une forme qui lui a conféré ses lettres de noblesse. Il ne s'est pas expliqué sur son travail même ni sur sa méthode critique, il nous en a du moins laissé les résultats. Sa fidélité aux sources le distinguant des autres conteurs mondains, leur recherche est allée bon train : les folkloristes ont tenté de remonter la piste du corpus des contes populaires français, mais sans parvenir à identifier avec certitude des originaux ou à savoir comment il les aurait connus. À défaut, on s'est alors interrogé sur des sources d'inspiration moins directes : mythologies védique, grecque, druidique, etc., qui conduisirent à voir des rapports entre les ogresses et les « lamies » antiques, entre les beaux-frères de « *la barbe bleue* » et les Acvins védiques, entre « *la belle au bois dormant* » et un mythe solaire, etc. Mais, dans le cas de Perrault, il faut faire ces rapprochements avec prudence.

L'analyse critique révèle que ses textes ne sont pas authentiquement populaires, mais des reconstitutions, des sortes de « à la manière de », qu'ils furent le fruit d'une savante élaboration dont les résultats sont :

- un lexique en général classique (« *brave* » est employé pour « élégant », « *caresse* » pour « amabilité », « *cœur* » pour « courage », « *ennui* » pour « désespoir », « *succéder* » pour « réussir », « *tempérament* » pour « arrangement », etc.) mais parsemé d'archaïsmes, de mots qui « fleurent » bon le terroir, de tournures vieillies (« *Tire la chevillette et la bobinette cherra* »), de formulettes comme « *Anne ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* », ou les questions du Petit Chaperon rouge au loup déguisé en « *mère-grand* », Perrault mêlant divers codes langagiers (ce que Boileau appelait « parler bassement de toutes choses ») ;
- un style simple, naturel et précis, qui refusa toutes les fanfreluches du merveilleux, Perrault n'ayant usé de celui-ci que pour en obtenir une efficacité exceptionnelle ;
- un rythme vif, l'origine orale des contes étant rappelée par l'utilisation de la fameuse amorce : « *Il était une fois...* » ;
- des récits concis mais habiles : crescendo dramatique de "*Barbe-Bleue*", subtiles variations dans la répétition dans "*Cendrillon*", etc. ; entre les deux situations initiale et finale schématiquement décrites, l'action se déroule sans temps mort, avec une « impatience » narrative qui supprime glose psychologique, pause et transition ;
- des personnages schématisés, à la façon populaire, par des superlatifs allant des « *plus beaux* » aux « *plus laids* », des « *meilleurs* » aux « *plus désagréables* », soumis à la traditionnelle caractérisation morale fondée sur le contraste du bien et du mal (à chaque bonne fée, à chaque animal secourable [comme le chat botté], correspond une fée malfaisante ou un ogre qui menace la vie du héros), la symbolique du chiffre (les sept fées, les sept dons, les bottes de sept lieues) et celle des noms...

Certains de ces textes sont des contes d'avertissement, les autres des contes d'initiation à l'amour et à la responsabilité familiale. Ce dernier aspect était très important pour Perrault qui, dès 1694 (dans sa préface), souligna, derrière la pittoresque variété des éléments narratifs ou formels de ces onze textes, la constante des intrigues familiales. En effet, tous les contes portent sur le destin d'une famille, emblème de la société réduite à ses rouages fondateurs, l'alliance et la filiation, de façon à ce que soit posée la question de ce qui est à leur croisement, de manière explicite (l'enfant) et implicite (l'avenir et le renouveau de la famille). Ils testent les divers cas de fonctionnement de la structure familiale, sans enfant ("*Les souhaits ridicules*") ou avec enfants (jusqu'à sept dans "*Le Petit Poucet*") ; à la même génération ou sur deux ("*Le petit chaperon rouge*"), voire trois générations ("*La belle au bois dormant*", "*Grisélidis*") ; avec un ou deux parents, mariés ou remariés, ou bien muni d'une parentèle sur plusieurs générations (le Petit Chaperon rouge a mère et grand-mère), etc. Les contes montrent que la vie sociale, apparemment fondée sur la définition des droits de chacun, ne peut en réalité reposer que sur le renoncement à l'expression de ces droits au profit d'une volonté de don de ses biens et, à terme, de sa personne aux autres membres du corps social.

Les contes prouvaient que siècle de Louis XIV dont on nous vante la passion pour la mesure et la raison fut aussi un siècle de démesure et de délire : on aimait à rêver, on avait soif de féerie ; on croyait plus aux philtres, aux talismans qu'aux catégories aristotéliennes et à la mécanique céleste. Et c'était la tâche des poètes, des artistes, d'assouvir la fantaisie avide de leurs contemporains. Le coup de baguette de la fée satisfaisait le désir si vivace et si profond qu'ils avaient du miracle, leur souhait de voir le surnaturel faire irruption dans ce monde régi par de strictes lois et bouleverser leur vie. Et les contes, s'ils délaissent la vraisemblance et l'analyse psychologique, le font au profit de la vérité, car ils ont leur logique à eux qui n'est pas celle des récits réalistes et leur rigueur à eux qui, si elle ignore l'enchaînement habituel des effets et des causes, n'en exclut pas moins tout arbitraire et toute gratuité. C'est qu'ils suivent le fil de la conscience obscure, du rêve, des désirs immémoriaux. Ils sont de prime saut. Ils disent toujours vrai, même s'ils sont merveilleux, même s'ils ont l'air d'histoires à dormir debout, car ils révèlent quelque chose qui se tient caché sous les apparences du monde visible. Selon la mode et le caprice des mythologues, on leur assigne des significations variées. Comme toute histoire symbolique, ils peuvent en recevoir plusieurs. Leur secret et leur fascination restent intacts parce que dès le principe ils échappent à l'ordre rationnel et à la conscience claire. Leur signification rayonne autour d'eux : chacun y voit ce qu'il veut, ils donnent raison à tous. Leur résonance affective (qui fut mise en évidence par Bruno Bettelheim dans "*Psychanalyse des contes de fées*") explique leur succès et leur vitalité, leur attrait pour le public enfantin. Seuls les enfants voient dans les contes quelque chose de magique. Mais, comme ils peuvent frémir à ces histoires, cela conduit certains esprits à prétendre que, parce qu'elles mettent en scène des angoisses, qu'on peut les considérer comme parfois marquées d'un sadisme épouvantable, elles insinuent la peur chez eux. En fait, elles leur apporteraient une aide particulière, elles leur donneraient l'occasion de concrétiser des angoisses indéterminées en les projetant sur les personnages malfaisants, et, en même temps, de les rendre beaucoup mieux maîtrisables : plus ces angoisses sont concrétisées, moins elles obsèderaient. Les contes, en leur affirmant que chaque être malfaisant a son contraire, qu'existe un équilibre subtil entre les forces du mal et celles du bien, en leur montrant des personnages auxquels ils s'identifient, des péripéties, des aventures périlleuses heureusement conclues, le héros ou l'héroïne auxquels ils se sont identifiés finissant par être sauvé (ce qui leur indiquerait qu'il en sera de même pour eux), enrichiraient la vie des enfants, stimuleraient leur imagination, leur permettraient de tisser des fantasmes optimistes. S'ils se sentent libres de se servir d'une histoire pour tirer toute la signification qu'elle peut avoir pour eux, ils pourraient surmonter les adversités, échapper à leur état d'infériorité, agir convenablement dans la réalité, trouver du réconfort. Ainsi, la fréquentation des contes non seulement leur procurerait du plaisir, mais les aiderait aussi à venir à bout des problèmes psychologiques les plus difficiles qu'ils rencontrent au cours de leur croissance. Cependant, ils ne livrent toute leur richesse qu'avec le temps et doivent être racontés souvent et lentement aux enfants pour qu'ils instaurent chez eux une compréhension profonde des mérites de la bonté, de la compassion, de la vertu et leur faire éprouver de la répulsion envers tout comportement égoïste ou, d'une façon générale, odieux.

En fait, Perrault ne songeait guère aux enfants qu'il connaissait pourtant fort bien pour avoir élevé lui-même les siens. En tout cas, ses contes en vers ne leur étaient pas encore destinés. Ce n'est qu'avec les contes en prose qu'il eut l'idée de s'adresser à eux pour les amuser et les éduquer et devenir ainsi un des pionniers de la littérature enfantine. Mais, surtout, le courtisan qu'il était voulait que ses adaptations littéraires très élaborées soient lues par les gens de la cour, par des adultes mondains cultivés capables de saisir les légères allusions, à peine déguisées, cruelles, tendres et ironiques, à la société du XVII^e siècle, les notations parodiques, les sous-entendus fort libres, dont il saupoudra la fausse innocence de ses récits. Ce passage de la littérature orale traditionnelle à l'écriture mondaine et lettrée, aux bienséances et délicatesses d'une société polie, aux goûts raffinés de la classe supérieure française de son époque, l'obligea à une censure assez nette de tous les éléments et motifs qui, dans la version originale, pouvaient choquer ou simplement ne pas être compris par un public mondain, l'amena à retrancher ce que les contes pouvaient avoir de vulgaire, à gommer leurs invraisemblances, à les enjoliver, à les traiter avec une certaine affectation. Les croyances du temps jadis en la féerie, respectées en apparence, furent subtilement altérées, « dégonflées » par le burlesque, l'humour, la plaisanterie, l'ironie, ou l'ajout d'éléments de rationalisation. La féerie ne fut préservée que pour mieux être distanciée par ce chrétien éclairé et « moderne » qu'était Perrault qui jugea sévèrement un monde que n'éclairaient ni la « révélation » ni le progrès. Lui, qui avait été élevé dans l'horreur des superstitions populaires, exerça sa verve antisuperstitieuse en particulier aux dépens de la féerie, ce qui contribue à donner à l'oeuvre son ton inimitable, à l'avance accordé au besoin de merveilleux de l'enfance et à son désir de ne pas y croire tout à fait.

On a même pu se demander s'il prenait ses contes au sérieux et s'il ne pensait pas surtout aux vers aimables qui concluaient chacune d'elles, qui étaient pour lui la « *chose principale dans toute sorte de fables* », ces « *moralités* » en vers ajoutées après chaque récit en prose pour faire entendre un jugement sur certains aspects de sa société et des êtres qui y vivent, pour expliquer les valeurs illustrées, pour éclaircir le sens caché derrière le récit, pour mettre en garde les lecteurs, étant d'ailleurs une véritable subversion du genre traduisant le goût de la littérature du XVII^e siècle pour les leçons de morale. Dans ses avant-propos, et dans ses « *moralités* », où il afficha une intention didactique, parlant d'« *instructions cachées* » et de « *semences qu'on jette* », il s'exprimait comme si, par-dessus la tête des enfants, il faisait des clins d'œil au public adulte et mondain sensible aux pointes qui y étaient souvent lancées. Et, du fait de ce jeu littéraire, mondain et quelque peu équivoque qu'il jouait avec son public, l'ambiguïté de ses « *moralités* » fut fréquente, puisqu'elles faisaient parfois constater qu'il est impossible d'être totalement conforme à la morale, et qu'il faut parfois user du vice pour atteindre la vertu. Et certaines ne développent qu'un aspect minime du récit. C'est malgré lui en quelque sorte qu'il fut un écrivain plus profond qu'il n'y paraît. Comme sa vie et le reste de son oeuvre furent dominées par une réflexion classique, sur l'ordre du monde et son sens, les contes, en vers ou en prose, ont leur place, d'abord au cœur de la méditation de l'homme dont ils sont l'expression d'autant plus achevée qu'elle est plus « naïve », celle qu'on atteint après les dissertations abstraites et qui permet l'exposé de « *vérités solides et dénuées de tous agréments [...] dans des récits agréables* », assurément plus utile au fonctionnement de l'ordre social que lesdites dissertations ; ensuite, parmi les préoccupations de leur époque, dans la lignée d'une interrogation nouvelle sur les savoirs coutumiers et la valeur des métaphores populaires. De fait, ces contes accompagnent l'interrogation sur le sens et la transmission du savoir qui tisse la trame de la querelle des Anciens et des Modernes.

Grâce à Perrault, les contes de fées se sont intégrés à la littérature imprimée et, sous cette forme, se sont fixés, sont devenus familiers pour un grand nombre. Les siens, écrits plutôt sans prétention, furent accueillis avec faveur, à la ville comme à la cour, le roi lui-même en raffolant. Et ils ont pratiquement d'emblée rencontré un succès international sans égal, faisant sa gloire et assurant sa postérité littéraire. Ils furent repris en Hollande par l'éditeur pirate Moetjens et connurent au moins trois réimpressions avant la mort de Perrault.

Leur plus haut moment de faveur dura de 1685 à 1700.

Dès les premières années du XVIIIe siècle, le recueil lui fut attribué. Tout au long de ce siècle, la plupart des contes en prose furent repris dans la littérature de colportage et l'imagerie d'Épinal qui leur ont assuré une audience qui a probablement influencé la tradition orale dans sa quasi totalité.

En 1781 furent édités ensemble les contes en vers et les contes en prose, ce qui accomplissait le dessein de Perrault.

En 1785, témoignage de l'intérêt qu'un large public portait à cette littérature traditionnelle, les onze contes, dont une version en prose de *"Peau d'âne"* qui n'est pas de lui et dont l'auteur est inconnu, furent placés en tête du *"Cabinet des fées"*, vaste compilation en quarante et un volumes dont la parution se poursuivit jusqu'à la Révolution qui, avec les rois et les reines, guillotina Viviane et Merlin.

Au XIXe siècle, le succès des *"Contes"*, qui ne s'était pas démenti depuis leur publication, prit des proportions gigantesques, en particulier après la loi de Guizot sur l'instruction primaire (1833). Le public populaire, au moment où sa culture était menacée par la diffusion de l'imprimé, semble s'être raccroché à ce recueil où il retrouvait quelques contes de voie orale choisis parmi ceux qu'il aimait le plus et rédigés dans un style sobre et efficace. Se constitua alors un public enfantin et se créèrent les premières « collections pour la jeunesse » où les fameux récits figurèrent naturellement aussitôt.

Les romantiques, influencés par les recherches des frères Grimm qui avaient repris la plupart des sujets de Perrault en voulant retrouver les racines nationales et la forme première du conte, découvrirent l'œuvre et la comparèrent aux plus grandes. En 1836, elle fut publiée avec des dessins de Paul Lacroix et Walckenaer. En 1851, Sainte-Beuve put écrire : « Charles Perrault est, comme on sait, l'auteur, le rédacteur de ces sept ou huit jolis contes vieux comme le monde, qui ont charmé notre enfance et qui charmeront celle encore, je l'espère, des générations à venir, aussi longtemps qu'il restera quelques fées du moins pour le premier âge, et qu'on n'en viendra pas à enseigner la chimie et les mathématiques aux enfants dès le berceau. » (*"Causeries du lundi"*).

En 1862, les *"Contes"* furent publiés avec des dessins de Gustave Doré.

Au XXe siècle, ils connurent le plus grand succès de librairie comme ouvrages destinés à la jeunesse et ont fait la fortune des éditeurs qui, cependant, en raison de prétendues difficultés de langue, leur font subir émasculatation et banalisation pour les adapter au goût du temps, ce qui fait qu'aujourd'hui les versions fidèles au texte original sont très rares longtemps car on préfère ne garder que ce que Perrault appelait le *"conte tout sec"*, en oubliant les *"moralités"*.

D'autre part, longtemps oubliés par l'histoire littéraire, ou, au mieux, dissociés de leur créateur, sous prétexte qu'il ne les avait pas inventés ex nihilo, les contes de Perrault ne sont que depuis le dernier tiers du XXe siècle étudiés par la critique universitaire, qu'elle soit historique, psychanalytique ou symbolique, qui a réhabilité la valeur littéraire de cette œuvre désormais universelle.

On ne compte plus le nombre de traductions et d'adaptations, notamment graphiques et chorégraphiques, auxquelles les *"Contes"* de Perrault ont donné lieu ; mais c'est surtout le cinéma qui a consacré leur universalité et leur pérennité, avec, en particulier, les dessins animés de Walt Disney (pour *"Cendrillon"* et pour *"La belle au bois dormant"*) aux États-Unis, et, en France, le film de Jacques Demy, *"Peau-d'Âne"* (1970). Il faut regretter que les adaptations enjolivées, tronquées et superficielles que nous offrent les mass media ne laissent pas grand-chose à l'imagination de l'enfant et insistent trop sur les choses secondaires aux dépens de la signification profonde. En assaillant à la fois les yeux et les oreilles, en passant trop vite d'une scène à l'autre, en insistant sur le spectaculaire et le sensationnel, ces versions submergent l'enfant et l'entraînent si vite qu'il n'a pas le temps de réfléchir au sens profond de l'histoire qui se cache sous la surface. Il est obligé d'accepter le conte tel que l'a réalisé le réalisateur pour plaire au plus grand nombre et pour en faire un succès immédiat.

Quelques semaines après la parution des *"Contes"*, Pierre Perrault, leur auteur présumé, fut impliqué dans un meurtre et condamné à une lourde amende.

‘Portrait de messire Bénigne Bossuet’

(1698)

Poème

Commentaire

Le prélat, théologien et grand orateur était un «Ancien» modéré.

‘À Monsieur de Callières sur la négociation de la paix’

(1698)

Poème

Commentaire

En 1697, avec Louis de Verjus et Nicolas Auguste de Harlay-Bonneuil, François de Callières fut l'un des trois plénipotentiaires de Louis XIV qui signèrent le traité de Ryswick qui mettait fin à la guerre de la ligue d'Augsbourg, coalition formée contre la France.

En 1699, Perrault, qui était très attaqué à propos de la colonnade du Louvre dont il s'attribuait le mérite, entreprit la rédaction de ses Mémoires.

Il fit paraître le seul volume qu'il publia sous sa signature à l'intention de la jeunesse :

‘Traduction des fables de Faërne’

(1699)

Poèmes

Commentaire

C'était un recueil latin d'un auteur italien de la Renaissance.

En 1700, Perrault subit la mort de son plus jeune fils, Pierre, qui était âgé de vingt et un ans, et ses dernières années furent assombries par ce drame.

Il se réconcilia avec Boileau sur le principe que les Modernes devaient la plupart de leurs qualités à l'imitation des Anciens mais que le siècle de Louis XIV est supérieur à celui d'Auguste, non seulement dans les sciences et les arts mais, dans certains cas, dans la littérature. En fait, chacun resta sur ses convictions fondamentales, Perrault continuant à penser que les Modernes sont supérieurs aux Anciens, et Boileau considérant que les Modernes ne peuvent être remarquables que quand ils imitent les Anciens. Leur querelle fut continuée par d'autres écrivains.

“Ode au roi Philippe V, allant en Espagne”
(1701)

Commentaire

C'était le second fils du Grand Dauphin, le petit-fils de Louis XIV, qui porta d'abord le titre de duc d'Anjou puis qui, ayant été désigné par le roi Charles II, dans son testament, comme son héritier, monta sur le trône d'Espagne.

“Ode pour le roi de Suède”
(1702)

Commentaire

Charles XII avait remporté une série de succès, sur le roi de Danemark, sur Pierre le Grand, sur le roi de Pologne.

“Le faux bel esprit”
(1703)

Satire

Commentaire

Un « bel esprit » était, au XVIIe siècle, un homme cultivé et qui aimait le montrer. Le « faux bel esprit », tout en prétendant faire parade de sa culture, n'en avait pas vraiment.

“Le roseau du Nouveau Monde”
(1703)

Poème

Commentaire

Il était consacré à la canne à sucre.

**“Mémoires de ma vie,
qui renferment beaucoup de particularités et d'anecdotes intéressantes du ministère de M.
Colbert”**
(posthume, 1759)

Commentaire

Ce vivant plaidoyer « pro domo », que Perrault composa à l'intention de ses enfants, présente lui et ses frères comme les véritables inspireurs de l'art de l'époque. L'œuvre, qui resta inachevée, qui fut publiée par l'architecte Patte en 1757, ne fut connue dans son texte authentique qu'en 1909.

“Pensées chrétiennes”
(posthume, publiées seulement en 1987).

Le 16 mai 1703, Charles Perrault mourut à Paris, à l'âge de soixante-quinze ans. Trois de ses enfants l'avaient précédé.

Homme actif et agréable, mondain et dévot, ayant des connaissances dans les arts et dans les sciences, « honnête homme » aux yeux de qui son époque était vraiment le « Grand Siècle », représentant bien l'esprit de la bourgeoisie montante à laquelle il appartenait, il mena la vie sans histoire d'un notable bien en cour, bon mari, bon père, commis d'État modèle, académicien.

Ses goûts furent souvent discutables, mais il eut le mérite de tenter pour la première fois un bilan de la civilisation de son siècle et fut le théoricien et le champion de la position des Modernes. Convaincu que le progrès du savoir assurait à son époque un rayonnement encore jamais atteint, il voulut affranchir la littérature d'une tutelle antique qui ne pouvait désormais que conduire à l'impasse d'un néo-classicisme. Soucieux de réaliser la synthèse d'une culture française dont la norme soit une mondanité élégante, délicate mais sobre, il tint à l'écart l'érudition sclérosante et filtra l'héritage narratif français pour élaborer une langue, un style et une littérature à la simplicité raffinée.

Il resta longtemps le plus méconnu et énigmatique des grands classiques français. Une consécration tardive permit de constater qu'une étonnante impression de cohérence se dégage de l'ensemble de son oeuvre, aussi abondante que diverse : poèmes burlesques ou précieux, épopées chrétiennes, pièces de théâtre, mémoires, réflexions critiques qui foisonnent d'idées neuves et, surtout, les “Contes” dont l'éclatant succès et la célébrité ont rejeté dans l'ombre le reste.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)