



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

8 | 2011

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents

Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile

Generic Experimentation and Intertextual Dialogism : Perrault, La Fontaine, Apuleus, Straparola and Basile

Ute Heidmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/777>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 45-69

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Ute Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/777>

EXPÉRIMENTATION GÉNÉRIQUE ET DIALOGISME INTERTEXTUEL : PERRAULT, LA FONTAINE, APULÉE, STRAPAROLA, BASILE

LES CONTES EN VERS ET EN PROSE de Perrault relèvent, selon l'hypothèse présentée ici, d'un dialogisme intertextuel très complexe avec les formes génériques du conte déjà existantes dans les littératures européennes¹. L'académicien s'adonne à une véritable « expérimentation générique » au cours de laquelle il crée de nouvelles formes génériques, de nouvelles intrigues et de nouvelles figures à partir de la *fabella*² de Psyché enchâssée dans les *Métamorphoses* d'Apulée et de sa réécriture galante par La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* en 1669³. Ce double dialogue intertextuel est encore sous-tendu par le recours aux *favole* de Straparola (*Le Piacevole notti*) et aux *cunti* (*Lo cunto de li cunti*) de Basile, célèbres narrateurs italiens, qui avaient déjà reconfiguré de façon originale certains épisodes et personnages de la *fabella* de Psyché.

1. Dans des études antérieures, j'ai étayé cette hypothèse par des réflexions méthodologiques et des analyses textuelles comparatives dont je résumerai par endroit les résultats et auxquelles je me permettrai de renvoyer. Il s'agit principalement de : « *La Barbe bleue* palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée, en réponse à Boileau », *Poétique*, n° 154, 2008, p. 161-182 ; « Comment faire un conte moderne avec un conte ancien ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine », *Littérature*, n° 153, 2009, p. 19-35, « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », dans *Les nouvelles voies du comparatisme*, H. Roland et S. Vanasten (éd.), *Cahiers voor literatuurwetenschap*, 2 (2010) Gand, Ginko Academia Press, 2010, p. 27-40 et de la première partie d'un ouvrage en diptyque : U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 15-152.

2. Je recourrais ici et par la suite au terme générique latin *de fabella* choisi par Apulée lui-même pour souligner que le dialogue intertextuel décelé dans les contes et nouvelles du XVII^e siècle engage véritablement le *texte* et le *genre* latin, c'est-à-dire bien plus que quelques vagues motifs d'un présumé « mythe de Psyché » ou d'un hypothétique « conte-type » n° 425 abstrait par les folkloristes à partir de contes répertoriés aux XIX^e et XX^e siècles.

3. Mise en ballet et en grand spectacle de cour par Molière, Corneille et Lully, transformée en opéra en 1678.



Scénographies en trompe-l'œil : de l'âne d'Apulée au fils de Perrault

Enchâssée dans les *Métamorphoses* d'Apulée, la *fabella* de Psyché est considérée au XVII^e siècle comme le parangon du *conte ancien*. Spécialiste de la comparaison des genres anciens et modernes menée dans le monumental *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault en fait l'analyse dans la préface programmatique de son premier recueil, qui réunit en 1694 *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne et celui des Souhais ridicules*. L'académicien y souligne la complexité du dispositif narratif mis en place par Apulée qui fait écrire à son narrateur principal Lucius, jeune homme transformé en âne, ce qu'il prétend avoir entendu « raconter par une vieille femme à une fille que des voleurs avoient enlevée⁴ ».

Au moment de rédiger cette préface et d'engager le dialogue avec Apulée dans *Peau d'Asne*, Perrault conçoit un dispositif semblable pour ses contes en prose. En 1695, il adresse à Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV, alors âgée de dix-neuf ans, un manuscrit d'apparat contenant *La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, La Barbe bleue, le Chat botté et Les Fées* dans leur premier état d'écriture. Insinuant par le titre *Contes de ma Mere L'Oye* qu'il s'agit de *contes de Vieille*, l'académicien les fait présenter à *Mademoiselle*, par quelqu'un d'*autre*, à l'instar d'Apulée qui avait fait narrer la *fabella* de Psyché à Lucius transformé en âne prétendant, lui aussi, transcrire un conte de vieille. Les initiales P. P. (qui deviennent « P. Darmancour » dans l'édition de 1697) identifient le signataire postiche comme le fils de Perrault, Pierre Perrault Darmancour, que l'épître désigne comme un « *Enfant* » : « On ne trouvera pas étrange qu'un *Enfant* ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recüeil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter⁵. » Cette appellation de toute évidence inadéquate pour ce fils qui a dix-sept ans en 1695 fait à mon sens partie intégrante de ce que l'on peut appeler une scénographie⁶ *pseudo-naïve*. Perrault parvient à consolider cette scénographie par l'association très habile avec un autre type de conte : « Les contes que nos ayeux ont inventez

4. Ch. Perrault, Préface non paginée de *Griselidis. Nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhais ridicules* [1694], fac-similé de la quatrième édition Coignard de 1695, Paris, Firmin-Didot, 1929. Pour une analyse plus détaillée de cette préface programmatique, voir *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 54-65.

5. Ch. Perrault, *Contes de ma mère Loye*, fac-similé du manuscrit d'apparat, dans *Perrault's Tales of Mother Goose*, J. Barchilon (dir.), New York, The Pierpont Morgan Library, 1956 [1695].

6. J'emprunte le concept de *scénographie* à D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 190-202.

pour leurs Enfants ». L'académicien avait déjà évoqué ce type de contes dans la préface de 1694 où il soulignait que leur logique très simple du méchant puni et du bon récompensé était comprise spontanément par des enfants « dépourvus de raison⁷ ». Ces propos sont souvent cités pour caractériser les contes écrits par Perrault lui-même, mais force est de constater que les contes présentés à Mademoiselle en 1695 n'invitent guère à une telle réception naïve et spontanée. Ils exigent tout au contraire « de ceux qui les lisent⁸ » un processus d'exégèse que l'épître décrit en ces termes :

Cependant, MADEMOISELLE, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces Récits, & les lumières de vostre esprit, si on examine bien ces Contes, on verra que je ne suis pas aussi blamable que je le parois d'abord. Ils renferment tous une Morale très-sensée, & qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent [...]⁹.

Seule une lecture qui ne reste pas à la surface de ce qui est dit, mais qui vise « en profondeur » un sens qui ne se révèle pas d'emblée, permet de découvrir la « Morale très-sensée » des contes présentés à Mademoiselle. En cela, ils diffèrent en effet fondamentalement de contes spontanément compris par des enfants, car leur logique est infiniment plus difficile à décoder. La scénographie soigneusement mise en place dans le péri-texte du recueil manuscrit, qui sera maintenue dans le recueil imprimé de 1697, s'avère être un trompe-l'œil¹⁰.

En inventant un nouveau dispositif scénographique, à la fois semblable et significativement différent de celui d'Apulée, Perrault parvient à supplanter le modèle ancien. Il reconfigure le dispositif du *conte ancien* pour créer une nouvelle variation générique que je propose de désigner par le terme de *conte pseudo-naïf*. Sous le couvert d'une naïveté feinte, il transmet un sens qui n'est pas donné d'emblée, mais que le lecteur est censé découvrir lui-même par un effort analytique et herméneutique particulier. Ce n'est pas une morale « moralisante » octroyée par un narrateur autoritaire,

7. Préface de *Griselidis*, ouvr. cité, s. p.

8. L'épître de 1697 accentue cette différence en remplaçant « ceux qui les entendent » du manuscrit de 1695 par « ceux qui les lisent ».

9. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez* [1697], fac-similé du second tirage de l'édition Barbin, Paris, Firmin Didot, 1929 ; également Slatkine Reprints, Genève, 1980, p. [2].

10. Le recueil manuscrit de 1695 représente cette scénographie en trompe-l'œil sur un dessin repris comme frontispice dans l'édition des *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* de 1697. J'en propose une analyse en comparaison avec la première gravure du Maître au Dé qui représente la scénographie de la *fabella* d'Apulée dans *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 57-65.

mais une morale « sensée », c'est-à-dire pertinente et utile pour le lecteur lui-même. Cette morale est cryptée et doit être décodée. Contrairement à ce que la tradition des interprétations allégorisantes pouvait laisser croire, la « Fable de Psyché » ne contient pas, selon l'académicien, de « Morale cachée » décodable par le lecteur :

À l'égard de la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-mesme très agréable & tres ingénieuse, je la compareray avec celle de Peau-d'Asne quand je la sçaurai, mais jusques icy je n'ay pû la deviner. Je sçay bien que Psyché signifie l'Ame; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Ame, encore moins ce qu'on ajoûte, que Psyché devoit estre heureuse, tant qu'elle ne connoistraist point celuy dont elle estoit aimée, qui estoit l'Amour, mais qu'elle seroit tres malheureuse dès le moment qu'elle viendroit à le connoistre : voilà pour moy une enigme impénétrable¹¹.

Le conte pseudo-naïf sur fond de conte ancien et de conte galant

Pour créer ce type de conte pseudo-naïf crypté Perrault invente un procédé très particulier : il recourt à la « Fable en elle-mesme très agréable & tres ingénieuse » d'Apulée, pour en faire des contes modernes qu'il investit d'un sens caché à décoder par le lecteur. Le défenseur des Modernes relève ainsi un défi qu'il avait formulé de façon ironique dans la préface de 1694 : « Mais comme j'ay affaire à bien des gens qui ne se payent pas de raisons & qui ne peuvent estre touchez que par l'autorité & par l'exemple des Anciens, je vais les satisfaire là-dessus¹². » Au lieu d'« imiter » les Anciens selon les prescriptions du chef de file des Anciens, Nicolas Boileau dont Perrault venait de dénoncer l'« imitation mal entenduë des Anciens¹³ », il oppose à son adversaire une tout autre façon, résolument moderne, de recourir aux textes anciens. Au lieu d'*imiter* l'intrigue, comme la *doxa* l'exigeait, Perrault puise dans la *fabella* d'Apulée des éléments significatifs pour « fabriquer » de nouvelles histoires qui tirent leurs effets de sens des différences subtiles qu'il introduit par rapport à l'intertexte latin. À partir de ces différences, que seule une lecture comparative d'un certain « degré de pénétration » permet de déceler, le lecteur comprendra la morale « très-sensée » du conte pseudo-naïf.

11. Préface de *Griselidis*, ouvr. cité, s. p.

12. *Id.*

13. *Apologie des Femmes. Par Monsieur P***, fac-similé de l'édition Coignard, Paris, 1694, p. 3-4.

La narration des aventures et des mésaventures de la célèbre Psyché, représentées et interprétées d'innombrables fois et connues par tous¹⁴, se prête à merveille à une telle expérimentation poïétique. L'histoire de la jeune femme persécutée par la puissante Vénus, jalouse de la grande beauté de la mortelle, la relation mouvementée entre Psyché et Cupidon, chargé par sa mère Vénus de punir Psyché, mais qui tombe lui-même amoureux d'elle et qui reste invisible de peur que sa mère les découvre, l'envie de Psyché de le voir et la série d'épreuves de plus en plus dangereuses que la méchante belle-mère inflige à la jeune femme pour la faire mourir, toute cette « ingénieuse » *fabella* fournit à Perrault des possibles narratifs infinis pour réaliser son projet audacieux et novateur.

Ce projet est à mon sens porté par un double objectif. Il s'agit de contrer Boileau en lui opposant une façon *non imitative* de recourir aux œuvres anciennes, mais il s'agit aussi, et en même temps, de faire découvrir à Mademoiselle et à d'autres jeunes femmes de qualité en âge de se marier, des vérités cachées au sujet de leur situation dans la société hypocrite de la cour. La querelle des Anciens et des Modernes est en effet aussi, comme l'avait bien montré l'*Apologie des Femmes* que Perrault avait adressée à Boileau en 1694, une querelle sur la condition des femmes. Le projet de faire des contes modernes à partir du conte ancien permet à Perrault aussi de répondre à La Fontaine, qui avait déjà recouru à la *fabella* de Psyché insérée dans les *Métamorphoses* d'Apulée pour la mettre « au goust du siècle ». En 1669, il avait publié *Les Amours de Psyché et de Cupidon*¹⁵ un roman que l'on pourrait dire « méta-narratif », car il met en scène un débat sur les genres et les styles anciens et modernes mené par quatre amis aux avis divergents. Un des quatre appelé Poliphile (en référence à Colonna) lit aux trois autres son adaptation personnelle des « aventures de Psyché » qui « luy avoient semblé fort propres pour estre contées agréablement¹⁶ ».

Dans la préface, La Fontaine avait explicité les principes qui avaient présidé à cette transformation du *conte ancien* en *conte galant* :

Mon principal but est toujourns de plaire : pour en venir là je considère le goust du siècle : or après plusieurs expériences il m'a semblé que ce goust se porte au galant et

14. Les lecteurs du xvii^e siècle connaissent l'histoire de Psyché et ses épisodes successifs non seulement grâce au roman de La Fontaine, aux spectacles scéniques que l'on en avait tirés, mais aussi grâce à l'abondante iconographie présente sur les tentures, vitraux, peintures et gravures. Voir à ce sujet *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 63 et 83.

15. Je maintiens ici et par la suite l'orthographe de « Psyché » pour désigner la protagoniste du roman de La Fontaine, et celui de « Psyché » pour désigner le personnage de la *fabella* d'Apulée.

16. J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. M. Jeanneret et S. Schoettke, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 54.

à la plaisanterie : non que l'on méprise les passions ; bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un Roman, dans un Poëme, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leur absence ; mais dans un conte comme celui-cy, qui est plein de merveilleux à la vérité, mais un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser les enfans, il a falu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin ; il a falu chercher du galant et de la plaisanterie : quand il ne l'auroit pas falu, mon inclination m'y portoit, et peut-estre y suis-je tombé en beaucoup d'endroits contre la raison et la bien-séance¹⁷.

Perrault fait une analyse intéressante du « badinage » de La Fontaine et du plaisir qu'il provoque chez ses lecteurs. Il attribue ce plaisir aux effets d'un style varié dont il souligne la capacité de fournir « une surprise toujours nouvelle », mais aussi le danger de « dégénérer en mal et à faire un effet tout contraire à celui que l'auteur en attend¹⁸ ». Perrault va plus loin dans cette critique : « Les images de l'amour y sont si vives qu'il y a peu de lectures plus dangereuses pour la jeunesse, quoique personne n'ait jamais parlé plus honnêtement des choses déshonnêtes¹⁹. »

Cette critique dessine en creux son propre projet poétique très différent. Au lieu de « badiner » par le biais d'un style varié et par des effets de sens ambigus, ses propres contes sont destinés à faire découvrir à la « jeunesse » (que Mademoiselle, nièce de Louis XIV, et le signataire de l'épître représentent de façon emblématique) une « Morale très-sensée », qui ne se découvre que « selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent ». La Fontaine avait tenté de dissuader ses lecteurs des efforts d'une telle lecture pénétrante et plus précisément intertextuelle, toujours au nom du plaisir : « Il seroit long et mesme inutile, d'examiner les endroits où j'ai quitté mon Original, et pourquoy je l'ay quitté. Ce n'est pas à force de raisonnement qu'on fait entrer le plaisir dans l'âme de ceux qui lisent [...] »²⁰ Perrault invite tout au contraire ses lecteurs à « examiner les endroits où j'ai quitté mon Original, et pourquoy je l'ay quitté ». C'est en effet par le biais d'une lecture qui enquête sur les *différences* introduites par rapport à la *fabella* de Psyché (et au *conte galant* de Psiché) que se révèle le sens crypté de ses contes.

17. *Les Amours de Psiché*, ouvr. cité, p. 60.

18. Ch. Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leur portrait au naturel*. Par Charles Perrault [1696], Biblio 17-142, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 215.

19. *Ibid.*, p. 214-215.

20. *Les Amours de Psiché*, ouvr. cité, p. 55. Le fait que La Fontaine lui-même dissuade ses lecteurs d'une telle comparaison intertextuelle n'est pas une raison suffisante pour la critique d'y renoncer, à mon sens. Il s'agit ici, me semble-t-il, d'une stratégie qui vise à dissimuler non seulement les écarts considérables de l'intrigue du modèle ancien opérés par La Fontaine (qui risque de compromettre sa position de défenseur des Anciens), mais aussi les traits potentiellement critiques à l'égard de Louis XIV que les différences introduites par rapport à l'intertexte apulien révèlent.

Pour adapter le conte ancien au «goust du siècle», La Fontaine prend soin de remplacer l'âne Lucius par Poliphile, écrivain mondain et galant aux styles variés, qui lui ressemble à plus d'un titre. Il remplaça aussi la caverne des brigands, lieu du contage de la *fabella* chez Apulée, par les lieux de la vie galante de Versailles. Dans le roman, la lecture du *conte ancien* transformée en *conte galant* se fait au gré d'une promenade dans les jardins de Versailles, alors en travaux pour accueillir le jeune roi et les fastes de sa cour. Les épisodes successifs de l'histoire mouvementée de Psyché sont ainsi lus à des endroits choisis des jardins de Versailles jalonnés de grottes, de fontaines, de pavillons et de galeries décorés de scènes mythologiques destinées à glorifier et à divertir le Roi-Soleil. La description précise de ces endroits successivement choisis pour la lecture du manuscrit en fonction des lieux de l'action racontée, qui mène Psyché d'un palais somptueux aux Enfers et ensuite à l'Olympe, permet aux lecteurs perspicaces d'établir des liens avec les lieux de la vie galante du roi. La réécriture galante de la *fabella* par Poliphile fait de la Psyché d'Apulée une Psyché mondaine qui porte les traits des jeunes femmes de la cour de Louis XIV. Elle souffre des tortures humiliantes auxquelles contribue son propre amant animé d'un sadisme et d'une envie de la voir souffrir, qui sont parfaitement étrangers au Cupidon apulien et absents du texte latin. Après sa soumission humiliante et totale, Psyché obtient l'accès à l'Olympe de la famille divine de son amant par le biais d'un «brevet de Déesse», allusion très ironique au «brevet de duchesse» que Louis XIV avait octroyé à Mademoiselle de La Vallière²¹ sa jeune maîtresse haïe par la mère et l'épouse du roi. L'ambivalence qui dissimule le sadisme et la souffrance sous le couvert du galant et du complaisant est en effet troublante²².

Pour prévenir le danger que court «la jeunesse» à la lecture de La Fontaine, Perrault invente un dispositif scénographique très différent, qui est tout sauf mouvant. Dans ses recueils de 1695 et 1697, il revient, comme nous venons de le voir, à la scène du *pseudo-conte de Vieille* inventée par Apulée. En instaurant comme intermédiaire postiche le signataire de l'épître, le recueil offre un point de vue plus stable aux lecteurs que le *conte galant* de La Fontaine. Solidement installé sur une chaise placée devant la cheminée en face de la conteuse-fileuse, dans un intérieur clos

21. Dans la note 260 de son édition critique (*Les Amours de Psyché*, ouvr. cité, p. 251), M. Jeanneret rend attentif à cette allusion.

22. Perrault répond selon moi aux scènes imprégnées du sadisme du Cupidon galant par certaines scènes du *Petit Chaperon rouge* et de *La Barbe bleue*, comme j'ai essayé de le montrer dans *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 91-102 et 119-122.

qui contraste avec la scène mouvante de La Fontaine, le jeune homme se substitue non seulement à l'âne d'Apulée, mais aussi aux quatre amis aux voix divergentes. Au lieu d'inviter au « badinage sans fin », il invite les lecteurs et lectrices à lire les contes du recueil avec un certain « degré de pénétration » pour en découvrir non pas de multiples sens divergents, mais une « Morale très-sensée ».

Sur le chemin des Enfers : la Belle, le Petit Chaperon et la femme de Barbe bleue

Ce n'est pas une seule, mais *plusieurs* histoires que l'académicien inscrit en palimpseste sur le texte latin sur lequel La Fontaine avait déjà écrit son *conte galant* vingt cinq ans plus tôt. Les trois premiers contes du recueil se succèdent dans un ordre qui est, selon moi, préfiguré dans le script intertextuel. Perrault les invente à partir de trois moments successifs de l'épreuve la plus difficile que Vénus inflige à Psyché, la descente aux Enfers. Il inscrit sur la description de cette descente aux Enfers trois histoires dont les protagonistes deviendront aussi célèbres que Psyché : la Belle au bois dormant, le Petit Chaperon rouge et l'épouse de Barbe bleue. Une lecture comparative attentive aux *différences* que Perrault introduit par rapport à la *fabella* de Psyché (et au *conte galant* de Psyché) révèle en effet une Morale très-sensée dont l'audace explique la nécessité de la crypter.

Le premier conte du recueil, *La Belle au bois dormant*, prend comme point de départ le premier piège que Psyché doit déjouer. Consciente de la difficulté de son périple et désespérée, elle cherche d'abord à se jeter du haut d'une tour. Cette tour s'anime pour lui donner des conseils bienveillants destinés à guider sa traversée des enfers. Elle lui indique clairement les pièges à déjouer :

Passé le fleuve, quand tu auras un peu marché, de vieilles tisserandes en train de monter leur fil de chaîne te demanderont un petit coup de main, mais ça non plus, ne pas toucher, danger parce que tout ça et bien d'autres encore, c'est des pièges tendus par Vénus, pour que tu laisses au moins une galette t'échapper des mains, et ne pense pas que ce soit une brouille et une mince perte cette polentasse, parce qu'une galette de perdue et c'est la lumière du jour de confisquée pour toi [...] ²³.

23. « *Transito fluvio modicum te progressam textrices orabunt anus telam struentes manus paulisper accommodes, nec id tamen tibi contingere fas est. Nam haec / omnia tibi et multa alia de Veneris insidiis orientur, ut uel unam de manibus omittas offulam. Nec putes futile istud polentacium damnnum leue; altera enim perdita lux haec tibi prorsus denegabitur.* » (Apulée, *Les Métamorphoses ou L'Âne*)

L'histoire de la Belle moderne, qui hérite du surnom de Psyché (*pulchra*) se construit à partir de ce geste que Psyché ne doit *pas* faire : elle ne doit pas répondre à la demande des vieilles tisserandes en train de monter « leur fil de chaîne » et sollicitant « un petit coup de main ». Psyché réussit à déjouer ce piège, elle méprise « les sournoises suppliques des tissandières » (*spretis textricum subdolis precibus*)²⁴. Le fait d'ignorer la sollicitation de ces tisserandes, dans lesquelles il n'est pas difficile de reconnaître une figuration des Parques, est d'une importance capitale, car leur piège consiste à lui faire toucher le métier pour qu'elles puissent couper le fil de sa vie. Après avoir réussi à déjouer ce danger mortel, Psyché peut poursuivre son périple. Pour la Belle de Perrault, la rencontre avec les Parques s'engage de la façon suivante :

Au bout de quinze ou seize ans, le Roi & la reine estant allez à une de leurs Maisons de plaisance, il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le Château, & montant de chambre en chambre, alla jusqu'en haut d'un donjon dans un petit galetas, où une bonne Vieille estoit seule à filer sa quenouille²⁵.

Si on lit cette scène sur la toile de fond de la rencontre de Psyché avec les tisserandes infernales, on est frappé par le fait que la Belle fait exactement ce que Psyché avait réussi à *ne pas* faire :

Que faites-vous là, ma bonne femme, dit la Princesse : je file, ma belle enfant, luy répondit la vieille qui ne la connoissait pas. Ha! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous? donnez-moy que je voye si j'en ferois bien autant²⁶.

La princesse ne parle pas seulement sans précaution, mais elle touche aussi aux outils de la fileuse, ce que sa sœur intertextuelle avait eu la plus stricte interdiction de faire : « Ne pas toucher, danger », avait dit la tour à Psyché. La Belle de Perrault y touche pour une raison assez simple dont les nombreux interprètes du conte font étonnamment peu état : elle ne sait pas qu'il est dangereux de toucher à un fuseau. Si elle ne le sait-elle pas, c'est que personne ne le lui a dit. Le donjon, dans lequel elle monte, comme Psyché sur la tour, ne s'anime pas pour lui parler : il n'est qu'un élément du décor. Plus étrange encore, la Belle n'a reçu aucun conseil de la part de ses parents royaux, ce qui paraît d'autant plus étonnant qu'ils sont responsables de la malédiction qui pèse sur leur fille : leur oubli de la vieille

d'or, texte établi par D. S. Robertson, édition et traduction par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 234-235.)

24. *Ibid.*, p. 236-237.

25. Ch. Perrault, *Histoires ou contes*, ouvr. cité, p. 9-10.

26. *Ibid.*, p. 12.

Fée au moment du baptême a été la cause de sa vengeance qui a pris pour cible l'innocente petite fille.

Le narrateur avait donné comme raison « qu'il y avoit plus de cinquante ans qu'elle n'estoit sortie d'une Tour, & qu'on la croyait morte, ou enchantée²⁷ ». Mais le fait de se fier à une simple rumeur sans procéder à aucune vérification témoigne d'une attitude pour le moins insouciant de la part d'un souverain. Le narrateur souligne à plusieurs reprises cette étonnante capacité du roi d'oublier ou de se souvenir trop tard. Le jour de l'événement fatal, le roi et la reine sont absents et doivent être appelés au moment de l'incident : « Alors le Roy, qui estoit monté au bruit, se souvint de la prédiction des Fées [...] »²⁸. Les parents royaux, qui avaient pourtant tellement souhaité sa naissance, n'ont pas trouvé utile de renseigner la principale intéressée sur ce qui risquait de lui arriver après l'incident diplomatique survenu à son baptême. Le Roi avait pourtant pris de grandes mesures « politiques », juste après le baptême, en faisant « publier aussi tost un Edit, par lequel il deffendoit à toutes personnes de filer au fuseau, ny d'avoir des fuseaux chez soy sur peine de la vie²⁹ ». Cet édit royal interdisant à tous les sujets d'exercer cette activité économique élémentaire s'avère parfaitement inutile. Il aurait été plus utile de prévenir la princesse du péril qui la guettait, comme le fait la tour dans la *fabella* latine. Le narrateur ne manque pas de souligner que ce n'est pas seulement la jeune fille qui est ignorante, mais aussi la fileuse : « Cette bonne femme n'avoit point ouï parler des deffenses que le Roi avoit faites de filer au fuseau³⁰. » Au moment même de l'incident fatal, le Roi et la Reine étaient allés « à une de leurs Maisons de plaisance³¹ » sans se préoccuper de la sécurité de leur fille. À la différence de Psyché, la Belle du conte moderne est seule, sans conseil aucun et parfaitement ignorante de ce qui peut lui arriver.

27. *Ibid.*, p. 4.

28. *Ibid.*, p. 12. Notons que Perrault met une majuscule au mot *Fée* dès le recueil imprimé de 1697. Voir à ce sujet l'étude de J.-M. Adam « Quand les majuscules font sens », dans U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité*, ouvr. cité, p. 174-180. Je maintiens la majuscule quand il est question de la « Fée » de Perrault.

29. *Ibid.*, p. 9.

30. *Id.*

31. *Id.*

« Plus rien d'autre qu'un cadavre endormi... »

La conséquence du manque d'information de la Belle est fatale et immédiate :

Elle n'eust pas plutost pris le fuseau, que comme elle estoit fort vive, un peu estourdie, & que d'ailleurs l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi, elle s'en perça la main, & tomba évanouie³².

La lecture attentive de la suite du texte latin montre que Perrault amalgame dans cette scène suggestive (composée d'une seule phrase) de façon ingénieuse deux autres gestes de Psyché. Le premier est celui, souvent représenté dans l'abondante iconographie de la *fabella*, par lequel Psyché se pique à la flèche de Cupidon au moment de le voir à la lumière de la lampe d'huile. Cette scène célèbre d'Apulée est ainsi décrite :

Durant que Psyché, qui, étant fort curieuse, considérait insatiablement toutes choses, tripotait admirativement les armes de son mari, elle ôta une flèche du carquois, voulut en éprouver le bout de la pointe en la piquant sur son pouce, appuya plus fort, et, comme son poignet tremblait encore, piqua assez profondément pour que perlent à la surface de la peau de minuscules gouttelettes de sang vermeil, et c'est ainsi que Psyché, d'elle-même et sans y penser, se rendit amoureuse de l'Amour³³.

L'autre geste « condensé » dans la phrase de Perrault est celui par lequel Psyché ouvre la capsule remplie non pas d'un baume de beauté, mais du « sommeil de Styx » que Proserpine avait préparé à l'insu de Psyché et sur demande de la perfide Vénus :

[...] elle ouvre la capsule, seulement dedans il n'y avait strictement rien, pas une once de beauté, juste un sommeil venu de l'enfer, un sommeil de Styx qui de suite libéré du couvercle l'inonde d'une épaisse vapeur de torpeur dans tous ses membres, et la fait s'écrouler sur ce pieds, sur place, comme une masse, en plein sentier, immobile, gisante, et plus rien d'autre qu'un cadavre endormi³⁴.

32. *Ibid.*, p. II.

33. « *Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et puncto pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem roraverint parvulae sanguinis rosei guttae. Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem.* » (Apulée, *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 196-197)

34. « [...] *et cum dicto reserat pyxidem. Nec quicquam ibi rerum nec formonsitas ulla, sed infernus somnus ac uere Stygius, qui statim coperculo releuatus invadit eam crassaque soporis nebula cunctis eius membris perfunditur et in ipso vestigio ipsaque semita conlapsam possidet. Et iacebat immobilis et nihil aliud quam dormiens cadaver.* » (*Ibid.*, p. 236-237)

Comme Psyché, la Belle n'est « plus rien d'autre qu'un cadavre endormi », mais là encore, Perrault introduit une différence significative dans la trame de son propre conte. Dans la *fabella*, Psyché n'a pas besoin d'attendre cent ans pour être réveillée de ce « sommeil de Styx », parce qu'elle l'est presque aussitôt par Cupidon qui vole à son secours. Rétabli de la blessure que l'imprudente lui avait infligée avec l'huile de sa lampe et « ne supportant plus l'absence de sa Psyché, [il] s'était échappé par la plus haute fenêtre de la chambre où il était enfermé³⁵ » par sa mère Vénus. Il « accourut à sa Psyché, la débarbouilla soigneusement de la vapeur de torpeur qu'il renferma à sa place dans la capsule, réveilla Psyché d'une petite piqûre inoffensive de sa flèche³⁶ ».

« L'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi »

La Belle de Perrault, elle, doit attendre la venue de son prince pendant cent ans pour une raison précise : « L'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi. » La septième Fée avait prononcé cet « Arrêt » au moment du baptême pour atténuer le mauvais sort que la vieille fée oubliée avait conjuré sur l'enfant innocent. Là encore, il vaut la peine de lire l'énoncé avec le degré de pénétration recommandé à Mademoiselle. La façon dont la Fée formule son « Arrest » en révèle le sens profond :

Rassurez-vous, Roi & Reine, votre fille n'en mourra pas : il est vrai que je n'ay pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La Princesse se percera la main d'un fuseau, mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller³⁷.

La Fée s'adresse ici de façon solennelle au couple royal qu'il lui importe avant tout de « rassurer ». Leur fille, promet-elle aux parents, sera « réveillée » par « le fils d'un Roi ». Le couple royal semble comprendre sans peine ce que cela veut dire : l'héritière unique du royaume, qui doit garantir la continuation de la lignée royale, sera épousée par le fils d'un Roi. Leur fille sera couronnée reine et maintiendra leur lignée royale, souci principal d'une dynastie.

35. *Ibid.*, p. 238-239.

36. *Id.*

37. Ch. Perrault, *Histoires ou contes*, ouvr. cité, p. 8.

Si cet « Arrêt » prononcé par la « bonne » Fée convient aux ambitions des parents royaux³⁸, il ne sert guère la jeune femme elle-même. Car elle ignore que le prince inconnu qu'elle épouse si précipitamment à son réveil, n'est pas seulement fils de roi mais aussi fils d'ogresse. La princesse de Perrault se trouve, encore une fois, dans une situation bien plus difficile que Psyché conseillée par la tour qui n'avait laissé aucun doute sur les intentions meurtrières de sa belle-mère à son égard. Ignorant tout danger, la princesse française réserve un accueil plus qu'engageant à l'inconnu qui se présente devant son lit au moment de son réveil : « [...] est-ce vous, mon Prince, luy dit elle, vous vous estes bien fait attendre³⁹ ». Le narrateur cherche à expliquer cette réaction étonnante en ajoutant ce commentaire :

[...] elle avoit eu le temps de songer à ce qu'elle auroit à luy dire; car il y a l'apparence, (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée pendant un si long sommeil, luy avoit procuré le plaisir des songes agréables⁴⁰.

Si nous lisons ce commentaire sur le fond du passage cité plus haut, qui décrit comment Psyché était tombée amoureuse « sans même le savoir » (*Si ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem*) nous y percevons le « clin d'œil intertextuel ». S'il est vrai que « l'Histoire » (qui serait donc la *fabella* d'Apulée) ne parle guère de « songes agréables » de Psyché, elle dit en effet que celle qui est tombée amoureuse « sans le savoir » en se piquant au fuseau, se réveille amoureuse de quelqu'un qu'elle n'a jamais « vu ». Mais là encore, le parallèle fait remarquer une différence significative. Si Psyché n'avait pas « vu » Cupidon parce qu'il s'était rendu invisible, il n'était guère un inconnu, puisqu'ils vivaient ensemble avant qu'elle ne se pique à la flèche. La Belle de Perrault en revanche se réveille amoureuse sans l'avoir jamais vu ni connu, parce son esprit avait été en quelque sorte « programmé » par la Fée. Dans la deuxième écriture du conte paru dans le *Mercure galant* en 1696, on lit en effet :

Oui, mon cher prince, lui répondit la princesse, je sens bien à votre vue que nous sommes faits l'un pour l'autre. C'est vous que je voyais, que j'entretenais, que j'aimais pendant mon sommeil. La fée m'avait rempli l'imagination de votre image⁴¹.

38. Notons que ce terme relève, comme l'*Edit* octroyé par le Roi, du langage juridique du pouvoir.

39. *Ibid.*, p. 19.

40. *Ibid.*, p. 27.

41. Ch. Perrault, *Contes*, éd. R. Zuber, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « Lettres françaises », 1987, p. 336.

Selon ce « témoignage » de la princesse, la « bonne » Fée s'était donc employée à inculquer à la princesse l'idée que l'inconnu qui se présenterait un jour devant son lit était l'homme de sa vie et qu'elle devait se donner à lui sans se préoccuper de savoir qui il était, d'où il venait et qui étaient ses parents. La princesse reste sous l'impact de cette image idéalisée du prince aux comportements étranges qu'elle ne semble jamais questionner. Au moment du départ à la guerre du prince devenu roi, la princesse ignore en effet toujours tout de la nature d'ogresse de sa belle-mère dont les gens ne parlent que « tout bas » et dont le prince lui-même ne semble pas l'avoir avertie. Après avoir soigneusement caché son mariage pendant deux ans par peur de sa mère dont il connaît très bien les appétits d'ogresse, il lui confie sans hésiter sa femme avec leurs deux enfants au moment « qu'il se vit maître ».

Par rapport au conte ancien, le narrateur du conte pseudo-naïf introduit en effet une nouvelle différence significative au sujet de ce prince charmant aux comportements étranges. Cupidon, lui, se garde d'abandonner Psyché, enceinte de lui, à sa mère. Une fois guéri de sa blessure et libéré de sa chambre dans laquelle sa mère l'avait enfermé, il entreprend tout au contraire une démarche courageuse pour la libérer une fois pour toutes des ennuis que sa mère pourrait encore infliger à la belle mortelle. Il décide de s'adresser à son père, Jupiter, pour obtenir sa protection contre l'imprévisible et perfide Vénus :

Sur ces entrefaites Cupidon, dévoré d'un trop d'amour et la mine malade, et redoutant par dessus tout le soudain puritanisme de sa mère, fait appel à un vieux truc : grimpé au sommet du ciel, il présente une supplique au grand Jupiter et lui plaide sa cause⁴².

Le lecteur attentif ne manquera pas de remarquer par le biais de cette comparaison que le prince du conte moderne aurait pu épargner beaucoup de frayeur et de douleur à sa Belle, s'il avait eu le courage de s'adresser à son père lorsque celui-ci était encore en vie. Au lieu de lui cacher son mariage, il aurait en effet pu lui demander de le reconnaître afin de protéger sa femme et sa progéniture des appétits d'ogresse de celle dont le narrateur souligne que « le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens⁴³ ». En plaidant sa cause auprès du « Roi son père qui estoit bon-homme⁴⁴ »,

42. « *Interea Cupido amore nimio peresus et aegra facie matris suae repentinam sobrietatem pertimescens ad armillum redit alisque pernicious caeli penetrato uertice magno Iovi supplicat suamque causam probat.* » (Apulée, *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 238-239)

43. *Ibid.*, p. 32.

44. Ch. Perrault, *Histoires ou contes*, ouvr. cité, p. 31.

le prince aurait en effet pu couper court non seulement à la cruauté très prévisible de sa mère, mais aussi aux mensonges puérils prétextant qu'il s'était perdu « dans la forest⁴⁵ » pour s'excuser « quand il avoit couché deux ou trois nuits dehors⁴⁶ ». Le dénouement heureux de l'histoire de Psyché et la fin de ses souffrances est en effet dû à l'intervention du puissant père de Cupidon qui coupe court aux invectives de la méchante belle-mère en donnant le statut de déesse à Psyché. Jupiter s'adresse à Vénus avec ces paroles :

[...] ne sois pas triste et n'aie pas peur pour ta si noble lignée et son état d'un mariage avec une mortelle. Je m'en vais faire ce qu'il faut pour ce ne soit pas un mariage inégal, mais bien valide et conforme au droit civil. Et de suite il commande que Mercure aille arrêter Psyché et l'amène au ciel, lui tend une coupe d'ambrosie et lui dit : Prends, Psyché, et sois immortelle, jamais Cupidon ne rompra votre lien, vous êtes mariés pour l'éternité⁴⁷.

La connaissance de l'intertexte latin et de son dénouement autrement plus serein et moins hasardeux sous-tend le conte pseudo-naïf d'une alternative qui met sérieusement en cause le comportement de ce « fils d'un roi » auquel la princesse s'était livrée inconditionnellement, parce que « l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi ».

Fils de Vénus, fils d'ogresse : le « pont intertextuel » de Basile

C'est à Giambattista Basile et à son célèbre recueil *Lo cunto de li cunti* que Perrault doit à mon sens le « pont » intertextuel entre Vénus et la belle-mère aux appétits d'ogresse. L'écrivain napolitain avait transposé nombre de personnages et épisodes de la *fabella* de Psyché dans un registre comique et « pseudo-populaire » par le biais d'une scénographie particulière qui reconfigure à la fois le dispositif narratif d'Apulée et le célèbre récit cadre du *Decameron* de Boccace qui avait déjà inspiré Straparola avant lui. Basile avait remplacé le narrateur « sous peau d'âne » d'Apulée

45. *Ibid.*, p. 30.

46. *Ibid.*, p. 31.

47. « [...] quicquam contristere nec prosapiae tantae tuae statuque de matrimonio mortali metuas. Iam faxo nuptias non impares sed legitimas et iure civili congruas », et ilico per Mercurium arripit Psychen et in caelum perducit iubet. Porrecto ambrosiae poculo : « Sume », inquit « Psyche, et immortalis esto, nec umquam digredietur a tuo nexu Cupido sed istae uobi erunt perpetuae nuptiae. » (Apulée, *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 240-241) C'est sans doute ce même passage qui a inspiré à La Fontaine l'invention du « brevet de déesse » sur le modèle du « brevet de duchesse » octroyé à Louise de la Vallière dont il a été question plus haut.

par dix sages-femmes napolitaines, dont l'aspect grotesque et le parler grossier forment un contraste comique avec les narrateurs et narratrices nobles de Boccace.

Perrault puise des éléments importants pour *La Belle au bois dormant* notamment dans les quatrième et cinquième *cunti* de la cinquième journée, *Lo turzo d'oro* et *Sole, Luna e Talia*⁴⁸. Dans *Lo turzo d'oro*, l'amant de Parmentella, la Psyché napolitaine, est le fils d'une ogresse, c'est sans doute de lui que le prince de Perrault hérite sa mère royale aux appétits d'ogresse. La transformation de Vénus en ogresse que nous trouvons dans plusieurs *cunti* de Basile (dont s'inspire non seulement Perrault mais aussi Marie Catherine d'Aulnoy) traduit l'appétit meurtrier de la déesse cruelle de façon à la fois concrète et grotesque. À la différence notable du prince du conte pseudo-naïf, l'amant de Parmentella-Psyché informe sa belle du danger qu'elle court auprès de sa belle-mère. Il l'aide aussi très activement à se protéger des attaques meurtrières de sa mère ogresse que les deux arrivent à neutraliser d'un commun effort⁴⁹.

Il en va de même pour *Sole, Luna e Talia*, autre réécriture de la *fabella* de Psyché par Basile dont Perrault s'inspire également pour son premier conte en prose. Le roi arrive lors de la chasse dans un palais abandonné où il trouve la belle Talia endormie, donnée pour morte à cause d'une écharde de lin entrée dans son doigt au moment de toucher un métier de tissage. Il ne tarde pas de «cueillir» le «fruit de l'amour» auprès de l'endormie, rentre chez lui et s'en souvient seulement après la naissance de jumeaux appelés *Sole* et *Luna*, que Perrault modifie par un clin d'œil en appelant *Aurore* et *Petit Jour* les deux enfants de la Belle et du prince. Malgré le fait qu'il n'est pas l'époux légitime de celle qu'il a engrossée à son insu, le roi viendra très activement au secours de Talia et de ses enfants lorsque sa femme jalouse, transformée en Médée enragée, s'apprête à les tuer. Il la fait aussitôt jeter au feu qu'elle avait destiné à Sole, Luna et Talia. En revanche,

48. Si le recours de Perrault à *Sole, Luna e Talia* ne fait plus de doute dans la critique, le dialogue intertextuel avec le *cunto* qui le précède n'a pas encore été repéré, à ma connaissance. Je propose une analyse plus approfondie de ce dialogue intertextuel hautement complexe que Perrault engage en «doublure intertextuelle avec les *cunti* de Basile dans le chapitre «La Belle au bois dormant palimpseste» dans mon ouvrage *Pour une comparaison différentielle. Mythes et contes*, à paraître aux éditions Classiques Garnier.

49. C'est aussi dans ce *cunto* que Perrault (et avant lui déjà La Fontaine) a trouvé la figure de la *fata*, la fée, par laquelle Basile (qui recourt de son côté aussi au roman de *Perceforest*) avait remplacé la tour parlante d'Apulée. Autant La Fontaine que Perrault transforment la *fata* de Basile, qui surgit en pleine nature, en «fée de cour» en lui prêtant des caractéristiques dont la *fata* napolitaine est dépourvue. Voir à ce sujet le chapitre «La Belle au bois dormant palimpseste» dans *Pour une comparaison différentielle. Mythes et contes*, ouvr. cité.

l'époux de la Belle se montre tout « estonné » à la vue du spectacle meurtrier final pourtant très prévisible et assiste tout à fait passivement à son dénouement :

Ils estoient là, & les bourreaux se prepaioient à les jeter dans la cuve, lorsque le Roi qu'on attendoit pas si tost, entra dans la cour à cheval; il estoit venu en poste, & demanda tout estonné ce que vouloit dire cet horrible spectacle; personne n'osoit l'en instruire, quand l'Ogresse enragée de voir ce qu'elle voyoit, se jetta elle-mesme la teste la première dans la cuve, & fût dévorée en un instant par les vilaines bestes qu'elle y avoit fait mettre⁵⁰.

Comment ne pas percevoir, en vue de ces « alternatives intertextuelles » qui sous-tendent le conte de Perrault, l'ironie du narrateur à l'égard du comportement de ce prince lâche qui ment à ses parents en prétextant qu'il s'est égaré à la chasse lorsqu'il séjourne auprès de sa femme, qui « ne voulut jamais rien dire⁵¹ » et qui ne pense qu'à prendre la place du roi et à faire la guerre à son voisin en abandonnant sa femme et ses enfants à la cruauté de sa mère? Comment ne pas percevoir l'ironie avec laquelle Perrault le fait arriver parfaitement par hasard au moment où sa mère s'appête à jeter sa femme et ses deux enfants, qui ont déjà échappé une fois à la mort grâce à la pitié d'un maitre d'hôtel, dans une cuve remplie de serpents? C'est donc à un pur hasard que la Belle doit sa survie et celle de ses enfants dans un univers dominé par le pouvoir, l'hypocrisie, le non-dit et l'égoïsme du prince devenu roi.

« Je suis belle et je suis née pour estre couronnée »

Les différences significatives que Perrault introduit de façon cohérente par rapport aux intertextes d'Apulée et de Basile, permettent en effet à une lectrice comme Mademoiselle de tirer une « Morale très-sensée » de ce premier conte du recueil. Selon le degré de pénétration requis pour la lecture du texte, elle pourra comprendre qu'il peut être dangereux d'épouser un prince dont on ne sait rien. Elle pourra aussi comprendre que dans la société vaniteuse et hypocrite de la cour, il vaut mieux se méfier même des plus proches, parents royaux et mari princier, qui suivent avant tout leurs propres intérêts. Elle pourra encore être amenée à mettre en question la pratique des familles de haut rang de destiner leurs enfants, souvent dès leur naissance, à des conjoints de sang royal en fonction de leurs intérêts

50. Ch. Perrault, *Histoires ou contes*, ouvr. cité, p. 41.

51. *Ibid.*, p. 33.

politiques. Perrault avait pris soin de rappeler cette règle chère à ces familles au tout début de son recueil. Le médaillon qui surplombe l'épître dédicatoire à *Mademoiselle* porte cette inscription : PULCRA ET NATA CORONAE, traduite sur le socle par « *Je suis belle et je suis née / Pour estre couronnée* ».

L'explicitation de cette devise à un endroit si stratégique du recueil prend un sens plus aigu, quand on sait que Mademoiselle, nièce de Louis XIV, est en âge de se marier et que son oncle omnipuissant et son père, frère du roi, sont en train de chercher pour elle le parti qui servira le mieux leurs propres intérêts. « Belle » comme la Belle du conte et comme elle « née pour estre couronnée », la dédicataire du recueil est très concernée par ce récit qui n'est simple qu'en apparence et dont la « Morale très sensée » se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de sa lecture.

« Il te suffira de lâcher une galette » : le Petit Chaperon rouge face à Cerbère

La suite de la descente aux Enfers confronte Psyché à de nouveaux dangers qui permettent à Perrault de « fabriquer » son deuxième conte : *Le Petit Chaperon rouge*. De nouveau, Perrault introduit des différences significatives, non seulement par rapport à la *fabella* d'Apulée, mais aussi par rapport au « badinage » du *conte galant* de La Fontaine⁵².

Pour arriver chez Proserpine, Psyché affronte un énorme chien « aboyant d'un gosier tonitruant » et « formidablement monstrueux⁵³ ». La tour bienveillante lui indique comment ne pas se faire dévorer par ce chien monstrueux : « Il te suffira de lui lâcher une galette pour l'appriivoiser et qu'il te laisse passer⁵⁴. » Une fois le chien monstrueux apprivoisé, lui dit la tour, « tu seras vite chez Proserpine, qui t'accueillera courtoisement et bienveillamment, jusqu'à te proposer de t'asseoir à ton aise et de prendre un généreux repas ». Psyché devra absolument refuser cette proposition de s'installer « mollement » sur le siège confortable : « Mais toi, assieds

52. Pour une analyse comparative plus détaillée du texte de Perrault avec les intertextes repérés, je me permets de renvoyer au chapitre intitulé « Le Petit Chaperon rouge palimpseste » dans *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 81-112. Dans le cadre restreint de cet article, je ne peux qu'en signaler les aspects les plus importants pour montrer la continuité et la cohérence du dialogisme intertextuel qui sous-tend les contes de Perrault. Le chapitre en question donne aussi les citations latines précises dont je ne fournis ici que la traduction pour des raisons de place.

53. Apulée, *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 234-235.

54. *Id.*

toi par terre et demande du pain noir à manger⁵⁵. » Psyché devra ensuite reprendre le récipient rempli et « racheter son passage au chien furieux » avec la « galette restante⁵⁶ ». Si Psyché doit traverser les ténèbres munie de deux galettes et du récipient pour aller à la demeure de la Grande déesse des morts, le Petit Chaperon rouge doit traverser un bois pour porter « une galette et un pot de beurre » à la maison de sa « Mère-grand ». À la différence notable de la protagoniste du *conte ancien*, si bien conseillée par la tour, celle du conte moderne ne reçoit aucun conseil avant de se mettre en chemin. Sa mère, dont il est pourtant dit qu'elle était « folle » d'elle, ne lui fait aucune recommandation avant de l'envoyer traverser le bois pour se rendre à la maison de sa Mère-grand.

Le comportement de ce Petit Chaperon rouge ignorant des dangers apparaît par la suite, à l'instar de la Belle du premier conte, comme l'exacte inversion de celui de Psyché qui exécute scrupuleusement les conseils de la tour. Au lieu de suivre le chemin mal frayé « directement » le petit chaperon rouge s'en va « par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, & à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait⁵⁷ ». Au lieu de passer sans « ouvrir la bouche et sans répondre aux sollicitations », elle s'arrête pour bavarder et répondre aux questions de « compère le Loup⁵⁸ ». Malgré sa peur de la « grosse voix » contrefaite du Loup, elle entre dans la maison de sa Mère-grand avec beaucoup moins de précaution que sa sœur antique franchissant le seuil du palais de la Grande déesse des morts gardé par Cerbère. Au lieu de « fermer la gueule au chien aboyeur grâce au truc de la galette restante⁵⁹ », comme le fait Psyché, le Petit Chaperon rouge pose à la demande du Loup « la galette & le petit pot de beurre sur la huche ». Enfin et surtout, au lieu de refuser le « siège moelleux », comme le fait Psyché qui reste « humblement assise » par terre, « le Petit Chaperon rouge se deshabilille, & va se mettre dans le lit⁶⁰ ». La scène du lit se termine par une dernière inversion de l'aventure infernale de Psyché. Au lieu de « ressortir des Enfers nettement ravigotée⁶¹ », le Petit Chaperon rouge y reste définitivement : « Ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, & la mangea⁶². » La

55. *Id.*

56. *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 234-237.

57. *Histoires ou contes du temps passé*, ouvr. cité, p. 51.

58. *Ibid.*, p. 49.

59. *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 237.

60. *Histoires ou contes du temps passé*, ouvr. cité, p. 54.

61. *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, ouvr. cité, p. 237.

62. *Histoires ou contes du temps passé*, ouvr. cité, p. 55.

protagoniste de Perrault fait donc, comme la Belle du premier conte, précisément ce que la tour bienveillante avait dit à Psyché de *ne pas faire*. Le narrateur indique très clairement la raison de ce comportement fatal : « La pauvre enfant [...] ne sçavoit pas qu'il est dangereux de s'arrester à écouter un Loup⁶³. »

Les lecteurs qui lisent le conte du Petit Chaperon rouge comme une réponse intertextuelle à cet épisode de l'histoire de Psyché en comprennent la « morale cachée » et « très sensée ». La *fabella* fournit à Perrault les éléments qui lui permettent d'inventer une nouvelle histoire à partir de l'épisode de la descente de Psyché aux Enfers. Pour doter ce noyau d'histoire ingénieuse d'une morale utile, Perrault la transpose et la retourne. Ce « retournement » révèle surtout une chose : la responsabilité de la mère qui n'a pas averti sa fille des mauvaises rencontres qu'elle pourrait faire en sortant seule. Vêtue d'un petit chaperon de couleur voyante, qui met en valeur ses attraits, il lui manque l'assistance d'un « Grand Chaperon », une duègne sensée protéger l'honneur des jeunes filles. La signification de ce terme vieilli et le jeu de langage ironique qu'il implique étaient certainement perçus par les lecteurs et lectrices de l'époque.

Couper court au badinage : Perrault répond à La Fontaine

Dans son *conte galant* de 1669, La Fontaine avait proposé une tout autre réécriture de l'aventure infernale de l'héroïne antique. La *Psiché* mondaine ne doit sa survie ni aux bons conseils de la fée, ni encore à ceux de la Tour galante. Poliphile introduit à cet endroit un fait significativement absent de la *fabella* latine. Psiché échappe aux Enfers grâce aux effets de son pouvoir de séduction et de sa beauté sur la cour des Dieux infernaux qui ressemble par plus d'un trait à celle de Louis XIV et à ses intrigues amoureuses. Au lieu de rester, comme sa sœur antique, humblement assise par terre au pied de Proserpine, la Psiché mondaine apparaît « devant le tribunal de Pluton » en suscitant la convoitise du mari de Proserpine qui « regardoit déjà la Belle d'une autre sorte qu'il n'a coutume de faire ceux qui approchent de son tribunal⁶⁴ ». L'effet de séduction produit sur le Dieu des Enfers s'intensifie en cours de la « harangue » éloquente que Psiché adresse (à la différence notable de sa sœur intertextuelle Psyché, bien plus discrète) « tantost à Pluton et à Proserpine conjointement, tantost à cette

63. *Ibid.*, p. 49.

64. *Les Amours de Psiché*, ouvr. cité, p. 204.

Déesse seule⁶⁵». Cette harangue calquée sur le modèle du plaidoyer de l'Orphée d'Ovide suscite non seulement la passion de Pluton, mais aussi la jalousie de son épouse :

Pluton fut sur le point de luy offrir une retraite dans ses Estats ; mais c'est un azile où les malheureux n'ont recours que le plus tard qu'il leur est possible. Proserpine empescha ce coup. La jalousie la possédoit tellement que sans considérer qu'une Ombre seroit incapable de luy nuire, elle recommanda instamment aux Parques de ne pas trancher à l'étourdie les jours de cette personne, et de prendre si bien leurs mesures qu'on ne la revist aux enfers que vieille et ridée. Puis sans tarder davantage, elle mit entre les mains de Psyché une boîte bien fermée avec défense de l'ouvrir et avec charge d'assurer Vénus de son amitié. Pour Pluton, il ne pût voir sans déplaisir le départ de nostre Héroïne, et le présent qu'on luy faisoit⁶⁶.

Cette modification de l'intrigue d'Apulée, à laquelle La Fontaine dit pourtant se tenir, s'inscrit parfaitement dans la logique du *conte galant* telle qu'il l'avait définie dans sa préface déjà citée : « Dans un conte comme celui-ci qui est plein de merveilleux à la vérité, mais un merveilleux accompagné de badineries [...], il a falu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin. » Toutefois, le badinage introduit à un moment de l'histoire où il en va de la survie de la protagoniste et de sa capacité de cerner et d'esquiver les pièges qu'on lui tend, peut prêter à confusion. Le fait de sous-tendre l'épreuve infernale par le badinage d'une autre intrigue galante, crée en effet une ambiguïté dont Perrault souligne le danger dans l'analyse citée plus haut. Le fait que Psyché puisse sortir des Enfers grâce à ce nouvel imbroglio galant dissimule le danger de la convoitise suscitée chez Pluton, car le dieu infernal galant possède tous les traits du *Loup doucereux* contre lesquels *Le Petit Chaperon rouge* met en garde « les jeunes filles, Belles, bien faites & gentilles ».

Sur le fond intertextuel de cette réécriture galante de l'aventure infernale de Psyché, la fin radicale du *Petit Chaperon rouge* peut en effet se lire comme une réponse de Perrault à La Fontaine : pour couper court à ce badinage sans fin, il met fin brutalement et sans équivoque au dialogue ambigu du Petit Chaperon et du Loup dans le lit de la Mère-grand. Le nouveau type de conte n'explicité ainsi pas seulement ce que les mères et grand-mères dissimulent à leurs filles, mais aussi ce que le conte galant comporte d'ambiguïtés. Le conte de Perrault illustre ici, comme dans *La Belle au bois dormant*, les conséquences de ce manque d'instruction qui, en vue d'en faire des épouses dociles, maintient les filles dans l'ignorance.

65. *Id.*

66. *Ibid.*, p. 205-206.

La «petite fille de Village», «la plus jolie» mais aussi la plus naïve «qu'on eut scû voir» se fait dévorer par le méchant loup séducteur qui ne fait qu'une bouchée d'une proie aussi facile. La scénographie en trompe-l'œil soigneusement mise en place dans le péri-texte du recueil manuscrit et de la première édition le sous-tend alors d'une ironie mordante.

Barbe bleue, serviteur de Vénus et «beste brute» : Straparola

Pour créer le troisième récit du recueil, *La Barbe bleue*, Perrault recourt à l'épisode qui suit dans l'intertexte latin la rencontre de Psyché avec Cerbère et Proserpine. Après avoir scrupuleusement observé toutes les instructions de la tour bienveillante, Psyché cède à sa curiosité et ouvre le couvercle du récipient malgré la recommandation la plus pressante de la tour qui l'avait avertie du caractère perfide du piège : Vénus lui avait interdit de l'ouvrir sachant qu'elle n'allait pas pouvoir y résister. Perrault attribue une injonction tout aussi perfide à la Barbe bleue qui interdit à sa femme d'ouvrir un cabinet secret tout en lui donnant la clé. J'ai montré ailleurs que le personnage devenu si célèbre est littéralement «fabriqué» sur le modèle de la description du mari monstrueux que Vénus souhaite à sa rivale⁶⁷. L'académicien lui prête les attributs de Portunus, dieu marin à la barbe bleue, serviteur fidèle de Vénus et par ailleurs dieu des portes et des clés. Barbe bleue incarne trait par trait l'époux abject dont le texte latin ne fait qu'esquisser le portrait virtuel sans lui donner une existence réelle. Cupidon, qui devient le mari de Psyché à l'insu de Vénus, en est l'antithèse. Il sauve son épouse curieuse à plusieurs reprises de la mort tandis que Barbe bleue essaie de tuer la sienne après avoir égorgé les précédentes «l'une après l'autre». Psyché subit la cruauté de sa belle mère, mais jamais celle de son époux, autre différence notable qui en dit long sur le sort qui pouvait attendre une jeune femme de noblesse ruinée tentée par les richesses d'un homme au passé trouble.

Perrault sous-tend le dialogue avec la *fabella* latine encore par un autre intertexte, dans une sorte de «doublure» intertextuelle⁶⁸. Un autre auteur avant lui avait procédé à l'incarnation du mari abject imaginé par la Vénus d'Apulée. Le Vénitien Giovan Francesco Straparola, dans *Le*

67. Voir «La Barbe bleue palimpseste», dans *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 113-118.

68. Dans *La Barbe bleue*, Perrault recourt par ailleurs encore au sixième *cunto* de la quatrième journée, *Le Tre corone*, voir *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 118-119.

Piacevoli notti, fait raconter à une jeune femme « une fable advenue de nostre temps, d'un personnage qui nasquit porc, et depuis devint un très beau jeune fils, appelé de tous le roy Porc »⁶⁹ (« *una favola a tempi nostri avvenuta di uno che nacque porco, e poscia divenuto bellissimo giovane, da tutti re Porco fu chiamato* »⁷⁰). Cette *favola* humaniste, qui dialogue de son côté avec les ouvrages d'Apulée et de Boccace, illustre « combien l'homme est tenu à son créateur de l'avoir fait homme en ce monde et non point beste brute⁷¹ ».

Perrault a pu trouver chez Straparola non seulement l'idée d'incarner le monstre animal du texte latin, mais aussi celle du meurtrier « en série ». Selon la sentence prononcée par une fée avant sa naissance, le roi porc a dû naître « tout couvert de poil de porc, avec les contenances et maintien d'un porc, et ne se puisse jamais changer de tel estat s'il ne prend premièrement trois femmes⁷² ». Il épouse en effet successivement les trois belles filles d'une pauvre femme qui les convainc par « de douces paroles » de surmonter leur dégoût afin de devenir reines. Pendant la nuit de noces, le porc tue l'aînée, lorsqu'il comprend qu'elle avait pris la résolution de tuer « ceste puante beste et infecte » dans son premier sommeil⁷³. Straparola évoque cette scène de façon sommaire : « Mais le porc, faignant de dormir, luy vint a donner si grand coup en l'estomac avec ses crochets, qu'elle demeuruy incontinent morte⁷⁴. » La deuxième épouse subit le même sort « car le porc la tua, comme il avoit fait de la première ». La troisième, la seule à porter un nom, échappe à ce sort en acceptant sans répugnance son mari porc tel qu'il est. C'est son attitude aimante qui permet au roi

69. G. F. Straparola, *Le Premier Livre des Facétieuses Nuicts du seigneur Jean François de Straparole, contenant plusieurs belles fables et plaisans énigmes* [1585], traduit par J. Louveau, revu et augmenté de Sonnets et Chansons par P. de la Rivey, réédition commentée par P. Jannet, Paris, 1857, p. 91. Il est possible que Perrault se soit servi, comme de Murat, de cette traduction française, souvent rééditée, de Louveau et La Rivey, mais il n'avait sans doute pas de mal, en bon latiniste, à recourir aussi au texte italien. R. Zuber avait constaté très justement que « Perrault s'est sans doute servi des conteurs italiens Straparole et Basile ». Il note toutefois : « C'est sans trop d'illusions que nous rappelons leur existence. On ne peut attendre de cette érudition qu'un pâle éclairage. » (*Les Émerveillements de la raison*, Klincksieck, 1997, p. 265) Je pense au contraire que l'on parvient à saisir les effets de sens des dialogues intertextuels avec les narrateurs italiens par le biais d'une comparaison texte à texte.

70. G. F. Straparola, *Le Piacevoli Notti* [1550], Donato Pirovano, vol. I & II, Rome, Salerne, 2000, p. 95.

71. G. F. Straparola, *Le Premier Livre des Facétieuses Nuicts*, ouvr. cité, p. 91.

72. *Ibid.*, p. 92.

73. *Ibid.*, p. 95.

74. *Ibid.*, p. 96.

porc de changer d'« estat » en devenant le beau jeune homme et fils que les trois fées avaient promis à sa mère.

Perrault réduit drastiquement le merveilleux de la *favola* humaniste : il ne permet pas à son protagoniste moderne de se métamorphoser en *bellissimo giovane*, mais il lui attribue une violence bestiale jusque dans son dernier geste par lequel il se prépare à achever aussi sa dernière épouse. Seule sa mise à mort par les frères de la victime parvient à arrêter sa violence meurtrière. La comparaison de la *favola* humaniste avec l'histoire moderne que Perrault en tire, dévoile en fait une « morale cachée » très critique. Si la *favola* humaniste de Straparola pouvait encore illustrer par le merveilleux « combien l'homme est tenu à son créateur de l'avoir fait et formé homme en ce monde et point beste brute », le conte moderne ne va pas dans le même sens. Il met en scène un homme qui est et qui reste « beste brute », aucun acte de magie ne le transforme.

Pour conclure

Par les analyses comparatives et intertextuelles des trois premiers contes en prose, nous avons vu que les contes de Perrault se configurent dans un dialogue complexe « différentiel » et « continu » avec Apulée, Straparola, Basile et La Fontaine. L'analyse des trois contes dans leur succession a permis de cerner la cohérence qui caractérise la façon dont Perrault déploie ces dialogues intertextuels au fil de son recueil. Cet effet de « co-textualité » associé aux effets d'intertextualité permet d'identifier le projet poétique et discursif cohérent qui sous-tend l'expérimentation générique et les procédés intertextuels mis en œuvre par l'académicien. Perrault inscrit son recours aux intertextes dans une logique *nouvelle*, reconnaissable dans sa différence. Pour créer cette logique, il ne se limite pas à « injecter » des motifs ponctuels empruntés à l'intertexte (comme une galette, une clé ou une barbe bleue), mais il les inscrit dans une nouvelle causalité que le lecteur doit reconstruire pour comprendre le sens de la nouvelle proposition de sens. La logique d'une nouvelle histoire et d'une autre variation générique ne se comprend que dans la comparaison différentielle des textes en dialogue et par la confrontation de leurs logiques respectives.

Le concept de dialogue intertextuel et l'analyse comparative à partir de la lettre des textes ont permis de percevoir encore une autre particularité de ce procédé intertextuel qui a pendant si longtemps rendu difficile l'identification des intertextes. Les contes de Perrault recourent à plusieurs intertextes à la fois, en créant des réseaux hautement complexes de strates

intertextuelles différentes. C'est cette superposition de différents dialogues intertextuels qui fait de ces textes de véritables palimpsestes. Pour les déchiffrer, il importe de considérer que chacun de ces dialogues intertextuels possède une logique propre qui interagit de façon significative avec les autres. Une telle analyse comparative et plus précisément « différentielle » permet de voir que les contes de Perrault relèvent d'un dialogue fondamentalement européen avec les textes et les genres déjà existants, dialogue européen qu'ils perpétuent de façon ingénieuse.

Marie-Jeanne Lhéritier, Marie Catherine d'Aulnoy et Henriette Julie de Murat poursuivront ce jeu complexe de l'expérimentation générique et du dialogisme intertextuel en inventant à leur tour de nouvelles combinaisons intertextuelles et de nouvelles formes scénographiques et génériques selon leurs propres projets discursifs et poétiques respectifs. Se répondant les uns aux autres, souvent de façon ironique et sur un mode méta-narratif, les contes et nouvelles des écrivains français de la fin du XVII^e siècle constituent ainsi un corpus de nouvelles formes génériques et d'intrigues d'une grande densité intertextuelle. Ce processus fascinant d'expérimentation générique et intertextuelle fera d'eux les « aiguilleurs » du merveilleux européen : l'extraordinaire potentiel sémantique de ce corpus sera exploré et infiniment varié lors de son passage dans les cultures italienne, anglaise et allemande. Sur ces palimpsestes s'inscriront non seulement les contes de Jeanne Marie Le Prince de Beaumont qui les reconfigure selon les principes éducatifs préconisés au XVIII^e siècle, mais aussi nombre de *Kinder-und Hausmärchen* des frères Grimm⁷⁵.

75. Le prochain numéro de *Féeries* s'attachera à explorer cette suite de l'expérimentation générique et du dialogisme intertextuel.