Les publics des Contes de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse

Amandine Baladier

▶ **To cite this version:**

Amandine Baladier. Les publics des Contes de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse. Littératures. 2010. dumas-01647096

HAL Id: dumas-01647096
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01647096

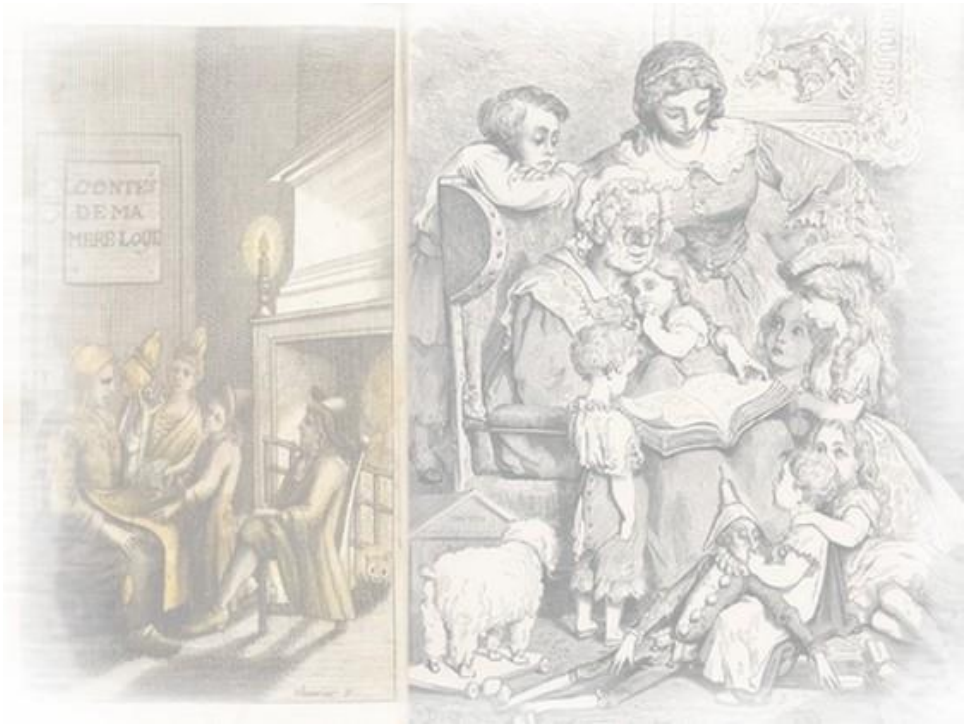
Submitted on 1 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Centre universitaire de Troyes, Université Reims Champagne Ardenne
M2 Master professionnel « Expertise et protection du patrimoine culturel et textuel »
BALADIER AMANDINE

Les Publics des *Contes* de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse.



Sous la direction de Monsieur Bernard Teyssandier.

Septembre 2010

Centre universitaire de Troyes, Université Reims Champagne Ardenne
M2 Master professionnel « Expertise et protection du patrimoine culturel et textuel »
BALADIER AMANDINE

Les Publics des *Contes* de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse.

Sous la direction de Monsieur Bernard Teyssandier.

Septembre 2010

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Teyssandier, Maître de Conférences à l'université de Reims, pour avoir dirigé mon travail tout au long de cette année et pour m'avoir fait bénéficier de ses précieux conseils.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **7**

PREMIERE PARTIE : LES *CONTES* DE PERRAULT: ETHIQUE ET ESTHETIQUE DU REFLET DE LA SOCIETE DU XVIIE SIECLE. **10**

Chapitre 1 : De l'ambiguïté originelle des Contes ***12***

A. Le conte **13**
1. Un genre protéiforme 13
2. Un genre dénigré 14

B. La paternité de l'œuvre **18**
1. L'attribution de l'œuvre à Pierre Darmancour 18
2. L'empreinte de Charles Perrault 19

C. Entre sources orales et sources écrites **23**
1. Les débats 23
a) Sources écrites ou sources orales ? 23
b) Les publics des contes 27
2. Les relations intertextuelles 29
3. La présence des sources orales 31
4. Le remaniement des sources populaires 33

Chapitre 2 : Un genre mondain ***36***

A. La mode des contes de fées **37**
1. Contexte littéraire 37
2. Les influences italiennes 41

B. L'univers féminin des *Contes* **44**
1. L'éloge des qualités mondaines 44
2. L'ambivalence des personnages féminins 50

C. Les *Contes* : une œuvre littéraire **55**
1. La sobriété du style de Perrault 55
2. Les moralités 58

D. Polysémie et ambivalence du langage **66**
1. L'éloquence : une allégorie de la politesse 66
2. Le langage : entre flatterie et mensonge 70

Chapitre 3 : Le conte, genre emblématique des « Modernes » ***75***

A. La querelle des Anciens et des Modernes **76**

B. La préface de 1697 : un plaidoyer en faveur des Modernes **78**

SECONDE PARTIE : LES *CONTES* A L'ERE DE LA MODERNITE 83

Chapitre 1: L'ambition de Pierre-Jules Hetzel 85

A. L'éditeur maître d'ouvrage 86
1. Présentation de l'éditeur et de l'illustrateur 86
a) Pierre-Jules Hetzel 86
b) Gustave Doré 87
2. L'édition des *Contes* de 1862 89
a) L'édition Hetzel : imitation, adaptation ou transformation ? 89
b) Pièces liminaires et visée programmatique 94
c) Le projet de Gustave Doré 97
3. Un livre d'apparat 101
a) Matérialité du livre 101
b) Séduire la jeunesse 102
c) Livre d'art ou album pour enfant ? 105

B. L'émergence d'un nouveau public 111
1. D'un lectorat enfantin à un public averti 111
2. P-J Stahl porte-voix supposé de la jeunesse 114
a) Pédagogie et pratique ludique du conte 114
b) Le rôle du merveilleux 115
c) Critique des moralistes 118

Chapitre 2 : L'imaginaire romantique de Gustave Doré 120

A. Gustave Doré artiste décalé 121
1. Une personnalité ambivalente 121
2. Une réception en demi-teinte 124

B. Gustave Doré : traduttore ou traditore ? 126
1. Ses influences et ses choix artistiques 126
2. L'ambiguïté des illustrations de Gustave Doré 130
a) L'illustration entre merveilleux et fantastique 130
b) Figuration du beau ou du sublime ? 134
c) L'humour des illustrations 137

C. Pour une autonomie de l'illustration 139
1. Le texte et l'image 139
2. Un art du tableau 143

CONCLUSION 145

BIBLIOGRAPHIE 147

INTRODUCTION

Les *Contes* de Charles Perrault font partie des richesses du patrimoine littéraire français. Ces textes incontournables ont, depuis leur publication à la fin du XVII^{e} siècle, connu un immense succès, qui dépasse les frontières nationales, du fait de l'influence de la langue et de la culture françaises dans les cours d'Europe. Issu de la culture lettrée du royaume de France, l'auteur, dans son œuvre, s'est réapproprié les récits populaires. Il a mêlé, de façon subtile, deux traditions opposées : l'écrit et l'oral correspondant aux milieux populaire et savant. Les *Contes* ont connu de très nombreuses éditions. Les contes en vers *Grisélidis*, *Peau d'Âne* et *Les souhaits ridicules* furent publiés entre 1691 et 1695. En 1695, le manuscrit dit « Pierpont Morgan [1]» fut destiné à « Mademoiselle »: Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV. Décoré de vignettes de couleurs et d'un frontispice, il contient une dédicace à « Mademoiselle » signée « P.D. » (Pierre Darmancour) ainsi que les récits de *La Belle au bois dormant*, du *Petit Chaperon Rouge*, de *Barbe-bleue*, de *Cendrillon* et des *Fées*. Les contes en prose paraissent en 1697 chez l'éditeur Barbin en format in-12°. La réunion des contes en vers et en prose se fait tardivement puisqu'il faut attendre l'édition Lamy de 1781. On y trouve également une version apocryphe de *Peau d'Âne* en prose. L'édition Hetzel des *Contes* fut publiée en 1862 sous la forme in-folio, avec les célèbres illustrations de Gustave Doré.

La formule « Il était une fois », connue de tous, a bercé l'enfance et nourri l'imaginaire de nombreux enfants. Elle renvoie à une période lointaine que l'on ne peut réellement identifier, et c'est en cela qu'elle attire notre curiosité. Qui ne connaît pas les histoires de *Cendrillon*, de *La Belle au bois dormant* ou du *Petit Chaperon rouge* ? Un grand méchant loup s'adresse à une petite fille, une princesse dort pendant cent ans, un chat anoblit son maître, une jeune fille parle et des pierres précieuses jaillissent de sa bouche… *Les Contes* de Charles Perrault nous fascinent par leur

[1] Cette copie manuscrite des contes, datant de 1695, fut découverte et acquise par la Pierpont Library en 1953.

univers à la fois merveilleux, déroutant et inquiétant. Toutes ces situations cocasses nous ont permis, durant notre enfance, de nous projeter hors du monde réel que nous connaissions. Dans cette optique, les *Contes* sont perçus comme un moyen d'évasion, alliant le plaisir au divertissement. L'imagination et le merveilleux constituent deux caractéristiques principales faisant le charme de ce chef d'œuvre. Les *Contes* ou *Histoires ou contes du temps passé* ont l'avantage d'être connus de tous, mais ils n'ont pas été forcément lus. En effet, les enfants comme les adultes ont entendu ces histoires racontées par leurs parents ou ont vu les adaptations cinématographiques. Selon Italo Calvino : « Les classiques sont des livres que la lecture rend d'autant plus neufs, inattendus, inouïs, qu'on a cru les connaître par ouï-dire[1]. ». Les *Contes* de Charles Perrault peuvent être considérés comme une œuvre classique. Nous retenons aisément les intrigues de ces récits, en raison de leur diversité et du nombre important des personnages, qui se succèdent. En cela, ils sont inoubliables et la relecture d'un classique permet aux lecteurs, après un certain laps de temps, d'envisager l'œuvre sous un nouvel angle. Les *Contes* racontés dès l'enfance comme les *Fables* de La Fontaine sont plus connus pour leurs héros que pour leur auteur.

Au cours du XX^{e} siècle, les sciences humaines, ont soumis les textes à divers approches structuralistes, psychanalytiques et ethnologiques entre autres. On pense, notamment, aux analyses effectuées par Vladimir Propp avec la *Morhologie du conte* (1970), Bruno Bettelheim pour *La Psychanalyse des contes de fées* (1976), et Michèle Simonsen avec *Le Conte populaire français* (1994). Ces réflexions omettent souvent la tradition littéraire véhiculée par les *Contes* de Perrault. Notre étude n'abordera pas cette œuvre sous l'angle folkloriste, Marc Soriano affirmant qu'elle ne serait qu'une mise par écrit de la tradition populaire[2]. Notre analyse de l'œuvre se limitera au XVII^{e} siècle, époque omniprésente dans l'ensemble des récits, et au XIX^{e} siècle, période à laquelle la notion de littérature jeunesse émerge.

---

[1] Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, 1984 pour la trad. fr. ;réed. Le Seuil, coll. « Points », 1996, p.10.

[2] Marc Soriano, *Les Contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des idées », 1968.

L’édition Hetzel de 1862, illustrée par Gustave Doré, suscite un grand intérêt artistique et est destinée aux enfants de famille bourgeoise. Selon les époques, l’œuvre de Charles Perrault offre aux lecteurs différents niveaux de lecture, tant au niveau des illustrations que des textes. Elle est intéressante à redécouvrir à l'âge adulte car elle permet d'envisager l'œuvre d'art à travers le temps. En quoi les *Contes* font-ils référence à la société du XVII^{e} siècle ? Et comment est-on progressivement passé d’un lectorat mondain à un lectorat enfantin ? Pour comprendre l’évolution de la réception des *Contes* au fil des siècles, il faut d’abord découvrir l’éthique et l’esthétique propre à la société du XVII^{e} siècle, et enfin envisager l’avenir du conte conçu au XIX^{e} siècle.

Première partie

Les *Contes* de Perrault: éthique et esthétique du reflet de la société du XVIIe siècle.

Les *Contes* de Charles Perrault semblent être, au premier abord, connus de tous. Cependant, malgré leur immense succès, on ne lit guère les textes originaux, ces derniers étant supplantés par les nombreuses versions contemporaines destinées à la jeunesse. Cette œuvre, apparemment simple et naïve, est pourtant complexe à étudier, dès lors que l'on aborde la question des publics. À qui Les *Contes* sont-ils destinés ? Aux enfants ou aux adultes ? Pour cette raison, il paraît indispensable d'envisager le moment où ont été écrits les *Contes*. Cette œuvre est au cœur de la querelle des Anciens et des Modernes, opposant les auteurs antiques à leurs contemporains, et reflète le « Grand Siècle », plus communément nommé XVII^{e} siècle. Cendrillon ou Riquet à la Houppe, par exemple, évoquent les notions de civilité et d'art de la conversation. Celles-ci jouent un rôle important dans le débat esthétique de la querelle et sont essentielles à la bonne compréhension des contes. Souvent rangés dans la catégorie des textes pour enfants, on aurait tort de faire confiance à leur apparente innocence. Ces *Contes* paradoxaux sont principalement destinés au XVII^{e} siècle à un public mondain. Le terme « mondain » renvoie « à la société des gens en vue, aux divertissements, aux réunions de la haute société [1]». Les nobles d'alors ont un goût prononcé pour la littérature et fréquentent les salons. La vie intellectuelle constitue l'une des principales occupations de ce public. Les contes de fées se développent essentiellement dans les années 1690 et les femmes écrivains occupent progressivement une place importante dans la littérature française, alors qu'elle était jusque là réservée exclusivement aux hommes. Elles constituent également pour Charles Perrault un moyen d'avancer la thèse selon laquelle, le conte peut être considéré comme un genre moderne afin de contrecarrer la position des Anciens.

Dans notre première partie, nous aborderons d'abord les difficultés que l'on rencontre pour définir les sources des *Contes*, puis il sera question du genre mondain qu'est le conte au XVII^{e} siècle, et enfin nous verrons comment il est emblématique des « Modernes ».

---

1 Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

Chapitre 1 : De l'ambiguïté originelle des *Contes*

Les *Contes* de Charles Perrault jouent, depuis longtemps, un rôle important dans la culture littéraire de chacun, mais connaît-on réellement la définition du conte ? L'auteur a su les adapter par écrit, mais ils étaient déjà diffusés bien avant lui par le biais de l'oralité. Issu de la tradition populaire, le conte est remis au goût du jour par le public mondain du XVII^{e} siècle. Le genre réunit ainsi deux milieux sociaux opposés et poursuit des objectifs bien différents selon le public auquel il se destine. De nombreux spécialistes de la littérature tels que Marc Soriano, Michèle Simonsen, Marc Escola évoquent l'ambiguïté originelle des *Contes* de Perrault[1]. L'auteur s'est-il inspiré du conte populaire français, ou a-t-il choisi de l'omettre dans des buts esthétiques et polémique en rapport avec la querelle des Anciens et des Modernes ? Un autre sujet fait également l'objet d'un débat : il s'agit de déterminer qui est le véritable auteur de l'œuvre : Charles Perrault lui-même ou Pierre Darmancourt, son fils ? Nous essaierons de lever ces ambiguïtés en nous penchant sur les liens paradoxaux, qui relient la tradition populaire et la littérature savante ainsi que les rapports qui unissent l'œuvre et son auteur.

[1] Voir Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des idées », 1968; Michèle Simonsen, *Perrault Contes*, Paris, P.U.F., coll. Etudes Littéraires, 1992 ; Marc Escola, *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. Fiolothèque, 2005.

A. Le conte

Le conte est un genre littéraire complexe tant par sa structure que par son contenu. Aussi est-il nécessaire de définir le genre de façon précise en évoquant son caractère protéiforme et les raisons pour lesquelles il fut souvent minoré.

1. Un genre protéiforme

Selon Michèle Simonsen « pour le grand public, l'expression « contes de Perrault » constitue souvent un terme générique, désignant selon les cas, un conte populaire, un conte merveilleux, un conte pour enfants.[1] » L'énumération de ces sous-catégories, dont la liste n'est pas exhaustive, révèle la difficulté que l'on rencontre pour définir le conte. Selon *Le Robert, il* s'agit d'un « récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à amuser ou à instruire en amusant ». Le conte se caractérise également par sa brièveté et est souvent écrit en prose. De nombreuses acceptions spécifiques telles que le « conte populaire », le « conte merveilleux » ou le « conte pour enfants » viennent s'intégrer aux contes de fées, ce qui contribue à complexifier le problème de définition. Les *Contes* de Perrault sont généralement considérés comme des contes de fées mais la définition du dictionnaire *Le Robert* reste contestable, dans la mesure où les enfants ne sont pas les seuls destinataires et que peu de fées apparaissent dans ces textes. En effet, seuls *Cendrillon, Les fées, La belle au bois dormant* et *Peau d'Âne* mettent en scène ce type de personnage. Le conte reste aussi chez Perrault un genre ambigu et cette impression se confirme, du fait des titres attribués par l'auteur lors des différentes éditions du texte. Si l'on se réfère à la chronologie des publications l'on s'aperçoit que le terme « conte » n'est pas systématiquement employé. Un *recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie* est présenté en 1691 à l'Académie française. En 1694, paraît

[1] Michèle Simonsen, *Perrault Contes,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Etudes Littéraires, 1992, p.15.

Grisélidis : nouvelle. Avec le conte de Peau d'Asne et celuy des Souhaits ridicules ; ce titre définit *Grisélidis* comme une nouvelle. De fait, l'on peut se demander si elle a sa place dans le recueil des *Contes en vers* de 1695. La même année, un manuscrit intitulé *Contes de ma mère l'Oye* est publié. En 1697, l'éditeur Barbin les présente sous le nom d'*Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités.* Ces multiples dénominations montrent les hésitations rencontrées pour nommer ce genre du recueil ou pour le classer dans des catégories strictes.

Le terme «conte» est également ambigu d'un point de vue sémantique et lexical[1]. En effet, durant de nombreux siècles, les verbes « conter » et « compter » furent synonymes. Au Moyen Âge ces deux termes signifiaient « narrer » ou « relater » souvent issus du latin *computare* (calculer). Cependant, ils pouvaient également signifier « énumérer et dresser une liste ». Au XVII^{e} siècle l'on distinguera ces deux termes, « conter » renvoyant à la notion « de relater en énumérant des faits, des évènements réels [ou imaginaires] » et « compter » au calcul.

2. Un genre dénigré

Au XVII^{e} siècle, le conte n'est pas encore considéré comme un genre littéraire à part entière. En effet, il ne figure pas dans *La Poétique* d'Aristote, si convoitée des Anciens, et il en est de même pour l'*Art Poétique* d'Horace et de Boileau. Il faut observer les définitions qu'en donnent le *Dictionnaire de l'Académie française* et celui de Furetière pour comprendre les raisons pour lesquelles il fut dénigré :

> CONTE f.m. Narration, récit de quelque aventure, soit vraye, soit fabuleuse, soit serieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses ou les plaisantes [...] Le vulgaire l'appelle, *Conte au vieux loup. conte de vieille. conte de ma mère l'oye. conte de la cigogne, à la cigogne. conte de peau d'asne. conte à dormir debout. conte jaune, bleu, violet. conte borgne*, Des fables ridicules telles que font celles dont les vieilles gens entretiennent & amusent les enfants. On appelle, *Conte en l'air,* Un conte qui n'a aucun fondement, ni aucune apparence de vérité [...] On appelle encore, *Contes*, Tous les entretiens & discours impertinents & desraisonnables. *Voilà de beaux contes. voilà un plaisant conte* [...] *à quoy bon me venir faire ces*

1 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Le Robert, Paris, 1992.

contes là. [1]

> CONTE f.m. Histoire, récit plaisant. Les *contes* de Douville, d'Eutrapel, de Bonaventure, de Periers, de la Reine de Navarre, sont agréables & divertissants. Il y a bien de l'adresse à faire un *conte* de bonne grace. Il entend à bien broder un *conte.*
> *Conte*, se dit quelque fois des choses fabuleuses et inventées. C'est un *conte* à plaisir, un *conte* pour rire.
> *Conte*, signifie aussi, Médisances, railleries. On fait d'estranges *contes* de cette femme-là, des naïvetés de ce paysan, des tours d'adresse de cet escroc.
> *Conte*, se dit aussi de tous les discours de neant & qu'on méprise, qui ne sont fondes en aucune apparence de vérité ou de raison. Cet impertinent m'est venu faire un sot *conte*. Je ne fais aucun estat de tout ce qu'il me promet, se sont tous des *contes*, des *contes* en l'air.[2]

Le conte se caractérise essentiellement par ses aspects divertissant, plaisant et fictif. Le terme « conte » prend également, dès 1538, la connotation péjorative de « récit fait pour abuser[3] ».On retrouve l'idée de « dire des choses fausses à dessein de tromper » dans les expressions « conter fleurette » pour séduire une femme ou « en conter de belles ». Ces définitions soulignent l'aspect léger du conte, que l'on ne considère pas toujours comme un genre sérieux au XVII[e] siècle. Destiné à divertir et relevant de la fiction, il est ainsi minoré. Fondés sur des « discours de néant », les contes n'ont « aucune apparence de vérité ou de raison [4]». Le caractère mensonger de ce genre est, notamment, doublement souligné et selon Brigitte Cassirame[5], Charles Perrault n'aurait pas souhaité voir apparaître son nom sur ce recueil, afin de préserver sa notoriété au sein des gens de Lettres du royaume de France. Cette affirmation semble être plausible, dans la mesure où, l'auteur fut congédié par Colbert au début des années 1680 : il perdit ses différentes charges, comme son poste de « contrôleur général des bâtiments et jardins, arts et manufactures de France ».

Au sein de la querelle des Anciens et des Modernes, Boileau créé cette épigramme virulente contre les *Contes* de Perrault :

Si du parfait ennuyeux,

---

1 Académie Française, *Dictionnaire,* Paris, J. B. Coignard et Vve, 1694.
2 A. Furetière, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois*…, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.
3 Alain Rey, *op. cit.*, *Dictionnaire historique de la langue française,* p.485
4 Alain Rey, *Ibid.*, p.485.
5 Brigitte Cassirame, *Les contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré*, Paris, Publibook,, coll. Littérature générale, 2007, p. 23.

Tu veux trouver le modèle,
Ne cherche point dans les cieux
D'astre au soleil préférable ;
Ni dans la foule innombrable
De tant d'écrivains divers,
Chez Coignard[1] *rongés des vers,*
Un poète comparable
À l'auteur inimitable
De Peau d'Âne mis en vers.[2]

Il n'hésite pas à discréditer le conte par l'intermédiaire des adjectifs « parfait » et « ennuyeux », ici connotés péjorativement. Cette épigramme s'adresse directement au lecteur potentiel de *Peau d'Âne*. Boileau discrédite la production de l'éditeur Coignard, en évoquant un livre « rongés de vers », mais il vise évidemment la versification de Perrault qui, selon lui, n'est pas à la hauteur des poètes « Anciens », c'est-à-dire des grecs et des latins. Fortement ironique, cette épigramme tend donc à discréditer le conte en tant que genre de la « modernité ». En ayant recours à l'heptasyllabe, Boileau souhaite montrer la supériorité de son style face à celui de Perrault, en prenant pour exemple *Peau d'Âne*. Peut être, est-ce une façon pour le poète d'évoquer l'irrégularité des vers de son adversaire. Contrairement à Perrault, qui alterne leur longueur dans *Peau d'Âne*, Boileau emploie toujours dans cette épigramme l'heptasyllabe. Conformément à l'esthétique classique, ce dernier évoque dans son *Art poétique* l'importance de la raison, qui doit régir l'écriture du poète : « Aimez donc la raison, que toujours vos écrits/ Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.[3] ». Cette notion est à rapprocher de l'équilibre et de l'harmonie prônée par les Anciens. Cette épigramme est à mettre en parallèle avec ce qu'écrit Boileau dans *Œuvres complètes.* Il qualifie Perrault d' « académicien sans instruction et rimeur du plus bas étage, à peine émule de ses plus inhabiles contemporains.[4] ». Ceci confirme l'esprit dans lequel les partisans de l'Antiquité accueillirent la publication de Peau *d'Âne*.

Comme *Les Fables* de La Fontaine, les *Contes* sont souvent associés à un monde merveilleux peuplé d'animaux personnifiés, et de personnages terrifiants comme les ogres ou les loups. Or, il serait réducteur de s'en

1 L'éditeur des *Contes en vers*.
2 Boileau Despréaux, *Œuvres complètes*, Paris, Lebigre frères, 1832, tome 2, p.248.
3 Nicolas Boileau, *L'Art poétiqu*e, Paris, Aug. Delalain, 1815, v.37-38.
4 Boileau Despréaux, *Œuvres complètes*, Paris, Mame, 1810, p. 21-22.

référer uniquement à cette vision. En effet, les *Contes,* tout comme les *Fables,* donnent à voir par l'intermédiaire du merveilleux, un aperçu de la société mondaine du XVII[e] siècle. Patrick Dandrey souligne, dans son étude sur l'œuvre de la Fontaine, l'importance des moralités :

> Alors que la fable ésopique visait à instruire les enfants et n'espérait rien que conforter les adultes dans leurs certitudes, celles de la Fontaine insinuent tout au long de la lecture une sagesse plus finement nuancée [...]. Si en effet la moralité, autonome ou non, a toujours pour effet de déchiffrer le récit, le récit qui se charge d'en infuser lui aussi l'image et l'idée dans l'esprit des lecteurs déteint en quelque sorte sur elle. Sans rupture de climat ni souvent même de forme, récit et moralité se confondent et fusionnent ainsi en une « leçon » de sagesse supérieure [...].[1]

Ce principe supérieur de moralisation est également repris par Charles Perrault, et ses morales sont plus subtiles qu'on ne le pense parfois. Elles tirent des enseignements des contes, à la manière de La Fontaine dans ses fables. Cette « sagesse plus finement nuancée » des morales est à mettre en parallèle avec ce qu'affirme Perrault, dans sa préface, à propos de la fable de Psychée[2] : « À l'égard de la Morale cachée de la Fable de Psychée […], je la comparerai avec celle de Peau d'Ane quand je la saurai, […] voilà pour moi une énigme impénétrable.[3] » Ce propos souligne la complexité des morales de La Fontaine, que l'on peut rapprocher avec celles de Perrault. À la fois sérieuses et divertissantes, elles sont ambigües, dans la mesure où elles peuvent s'adresser soit à l'enfant ou à l'adulte, en fonction de l'interprétation que l'on en fait.

Le conte est ainsi, au XVII[e] siècle, plus que jamais, un genre qui suscite les conflits.

---

1 Patrick Dandrey, *L'Abeille et le papillon*. A consulter sur Internet ou la publication ADPF/Ministère des Affaires étrangères, 1999. Cité par Paul Fontimpe (2001).

2 Charles Perrault fait ici référence à l'œuvre de La Fontaine intitulée *Les Amours de Psychée et de Cupidon.*

3Charles Perrault, *Contes*, Paris, éd. de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, coll. Folio classique,1995, p.51.

B. La paternité de l'œuvre

L'origine de la rédaction des *Contes* reste à la fois obscure et complexe à déterminer. Charles Perrault est-il le véritable auteur de cette œuvre ? Cette épineuse question a fait l'objet de nombreux débats parmi les spécialistes de l'histoire littéraire. Du vivant de l'auteur, l'appellation « contes de Perrault » n'existait pas, et ce n'est que tardivement qu'elle apparut pour désigner l'ensemble du recueil regroupant les onze récits en vers et en prose : *Les Souhaits ridicules*, *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe-Bleue*, *Le maître Chat ou le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*, *Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet* et une nouvelle : *Grisélidis*. Il est de fait nécessaire de mener une investigation afin de savoir qui, du père ou du fils Perrault, est l'auteur des *Contes*.

1. L'attribution de l'œuvre à Pierre Darmancour

Pierre Perrault dit Pierre Darmancour était le fils cadet de Charles. Lors de la publication des *Contes de ma mère l'Oye, ou Histoires ou contes du temps passé avec des moralitez* en 1697, il avait dix-neuf ans.

L'épître dédicatoire présente dans le manuscrit de 1695, puis reprise dans l'édition de 1697, est signée aux initiales de Pierre Darmancour « P.D. ». Le privilège, d'ailleurs, est accordé à « P. Darmancour ». Melle Lhéritier adresse également à la même période une dédicace à la fille de Charles Perrault dans le conte *Marmoisan ou L'Innocente Tromperie*[1], issu du recueil *Œuvres mêlées*. Elle fait référence à une conversation où « une compagnie de personnes distinguées » et elle-même font l'éloge de *Grisélidis,* puis évoque « la bonne éducation » que l'auteur « donne à ses enfants » :

> « […] On dit [que les enfants de Charles Perrault] marquent beaucoup d'esprit ; et enfin on tomba sur les contes naïfs qu'un de ses jeunes élèves a mis depuis peu sur le papier avec tant d'agrément. […] Je contai celui de Marmoisan, avec quelque broderie qui me vînt sur-le-champ dans l'esprit. Il fut nouveau pour la compagnie, qui le trouva si fort de son goût, et le jugea si

[1] Ce conte fut publié en 1695 chez l'éditeur Jean Guignard.

> peu connu, qu'elle me dit qu'il fallait le communiquer à ce jeune conteur, qui occupe si spirituellement les amusements de son enfance.[1]»

« Ce jeune conteur » qu'est Pierre Darmancour, semble être, a priori l'auteur des *Contes.* Un second témoignage vient appuyer cette affirmation ; il s'agit du *Mercure Galant* d'août-septembre 1696, qui publie une nouvelle anonyme intitulée *Histoire de la Marquise-Marquis de Banneville,* attribuée, selon Jean-Pierre Collinet, à l'abbé de Choisy ou à M[lle] Lhéritier. Elle fait allusion au conte de *La Belle au Bois Dormant* :

> - Avez-vous lu *La Belle au Bois Dormant* ?
> -Si je l'ai lue ? s'écria la petite marquise. Je l'ai lue quatre fois, et ce petit conte m'a raccommodée avec *Le Mercure Galant* où j'ai été ravie de l'y trouver. Je n'ai encore rien vu de mieux narré ; un tour fin et délicat, des expressions toutes neuves ; mais je ne m'en suis point étonnée quand on m'a dit le nom de l'auteur. Il est le fils de maître, et s'il n'avait pas bien de l'esprit, il faudrait qu'on l'ait changé en nourrice.[2]

Pierre Darmancour est nommé par périphrase « fils de maître ». L'allusion ne peut être comprise, à l'époque, que par le cercle d'initiés connaissant bien Charles Perrault, qualifié ici de « maître ». L'auteur de cette nouvelle prend plaisir à faire son éloge et le compare avec humour à « une nourrice ». Notons encore que des contrefaçons hollandaises attribuent le recueil de contes au « Fils de M. Perrault, de l'Académie française », tandis que le recueil Moetjens[3] ne précise pas de nom d'auteur.

Pour autant d'autres témoignages attribuent le recueil des contes à Charles Perrault.

2. L'empreinte de Charles Perrault

Le 1[er] mars 1697, dans une lettre, l'abbé Dubos annonce que « Mme d'Aulnoy ajoute un second volume aux contes de ma mère l'Oie de M. Perrault ». Le 19 août de la même année il s'adresse à Bayle : « M. Perrault […] dit que vous n'avez point raison, parce qu'il aura été assez bonhomme pour écrire des contes, de penser qu'il puisse croire votre compliment.[4] »

---

[1] Voir le texte du conte *Marmoisan ou L'Innocente Tromperie* de Melle Lhériter : http://lescontesdefees.free.fr/Contes/marmoisan.htm
[2] Michèle Simonsen, *op.cit.*, p.11.
[3] Edition pirate de l'éditeur Moetjens du recueil publié en 1697 par Barbin.
[4] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.28.

L'adjectif « bonhomme » renvoie à l'esprit enfantin qu'a pu conserver Charles Perrault. L'abbé Dubos avait déjà insisté sur ce point dans une lettre adressée à Bayle datant du 23 septembre 1696 :« Ce même libraire [Barbin] imprime aussi les *Contes de ma Mère l'Oye* de monsieur Perrault. Ces sont des bagatelles auxquelles il s'est amusé autrefois pour réjouir ses enfants.[1] » En employant le terme « bagatelles » pour qualifier les *Contes*, il souhaite apparemment minimiser l'importance qu'a accordé Charles Perrault au recueil, afin de conserver sa réputation d'homme de lettres.

L'abbé de Villers, dès 1699, conteste quant à lui, l'attribution des *Contes* à Pierre Darmancour dans *Entretiens sur les contes de fées* :

> Vous m'avouerez que les meilleurs contes que nous ayons sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux que l'on attribue au fils d'un célèbre académicien. Cependant vous ne direz pas que les nourrices ne soient point ignorantes. – Elles le sont, il est vrai; mais il faut être habile pour bien imiter la simplicité de leur ignorance : cela n'est pas donné à tout le monde ; et quelque estime que j'aie pour le fils de l'académicien dont vous parlez, j'ai peine à croire que le père n'ai pas mis la main à son ouvrage.[2]

L'abbé de Villers n'hésite pas, lui non plus, à souligner la qualité du style de Charles Perrault en affirmant qu' « il faut être habile pour bien imiter la simplicité de leur ignorance », supposant qu'en amont, la rédaction du recueil a nécessité un réel travail d'écriture pour recréer l'illusion de la tradition orale.

Sans mentionner le nom de l'auteur des *Contes*, le *Mercure galant* de janvier 1697, après avoir annoncé la publication des *Hommes illustres* et du quatrième volume du *Parallèle entre les Anciens et les Modernes*, évoque les *Contes* :

> Je me souviens de vous avoir envoyé l'année dernière le conte de *La Belle au Bois Dormant*, que vous me témoignâtes avoir lu avec beaucoup de satisfaction. Ainsi je ne doute point que vous n'appreniez avec plaisir que celui qui en est l'auteur vient de donner un recueil de contes qui en contient sept autres avec celui-là. Ceux qui font de ces sortes d'ouvrages sont ordinairement bien aises qu'on croie qu'ils sont de leur invention. Pour lui, il veut bien qu'on sache qu'il n'a fait autre chose que de les rapporter naïvement en la manière qu'il les a ouï conter dans son enfance. Les connaisseurs prétendent qu'ils en sont plus estimables, et qu'on doit les regarder comme ayant pour auteur un nombre infini de pères et de mères […] qui, depuis peut être mille ans, y ont ajouté […] beaucoup d'agréables circonstances qui y ont demeurées, pendant que tout ce qui était mal pensé est

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.27.
[2] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.30.

> tombé dans l'oubli. Ils disent que ce sont des contes originaux et de la vieille roche qu'on retient sans peine et dont la morale est très claire, deux marques les plus anciennes d'un conte. [1]

Le *Mercure galant*, qui est proche de Charles Perrault, semble omettre volontairement son nom. Les contes n'ayant généralement pas d'origine précise, il s'agit pour l'auteur, de laisser planer un doute sur leur paternité. Ce jeu a sans doute pour but d'entretenir un certain mystère.

L'épître dédicatoire[2] dédiée à Mademoiselle: Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV, se traduit par une invitation à une lecture mondaine des *Contes* : « […] on ne sera point surpris que la même Princesse, à qui la Nature et l'éducation ont rendu familier ce qu'il y a de plus élevé, ne dédaigne pas de prendre plaisir à de semblables bagatelles. [3]» La paternité du recueil est mentionnée au début par ces mots: « On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ait pris plaisir à composer les *Contes* de ce Recueil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter.[4] » L'auteur parle de lui à la troisième personne du singulier pour mieux masquer son identité. Ce procédé donne l'illusion qu'un « enfant » de dix-neuf ans, Pierre Darmancourt, est à l'origine du recueil. Un tel auteur de récits « frivoles » est, de fait, plus crédible aux yeux de Mademoiselle que le père. Le conte étant considéré comme un genre mineur au XVII^{e} siècle, Charles Perrault met en avant sa propre audace pour présenter le recueil à une personne de sang royal.

Ces nombreux témoignages ne nous permettent pas d'identifier clairement qui du père ou du fils Perrault, est l'auteur des *Contes*. Il apparaît possible d'avancer que les deux hommes aient collaboré ensemble, Charles ayant tout de même exercé une influence considérable sur son jeune fils. Ce n'est qu'après son décès, qu'il fut reconnu comme l'auteur des *Contes*, en témoigne un article du *Mercure Galant* (mai 1703) lui rendant hommage :

> M. Perrault a fait beaucoup d'ouvrages qu'il n'a regardé que comme des amusements et qui ne laissent pas d'avoir leur mérite ; comme il savait bien peindre et qu'il tirait d'une matière tout ce qu'elle pouvait lui fournir, on ne doit pas s'étonner si tous ces ouvrages ont été bien reçus du public, et si le

---

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.,* p.28.
[2] Dans l'édition de 1697 intitulée *Histoires ou Contes du temps passé*, publiée chez Barbin.
[3] Jean-Pierre Collinet, *op.cit,* p.127.
[4] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.,* p.127.

> succès de Grisélidis a été si grand […] Son génie était universel et brillait dans les moindres bagatelles : on peut dire qu'il changeait en or tout ce qu'il touchait. L'heureuse fiction où l'Aurore et le petit Jour sont si ingénieusement introduits, et qui parut il y a neuf à dix années, a fait naître tous les contes de fées qui ont paru depuis ce temps-là, plusieurs personnes d'esprit n'ayant pas cru ces sortes d'ouvrages indignes de leur réputation.[1]

Cet article est élogieux et l'auteur est comparé à un alchimiste, capable de « chang[er] en or tout ce qu'il touchait. » Le *Mercure galant* omet volontairement de mentionner son prénom.

Dans la perspective de la société de cour du XVII^{e} siècle, les multiples témoignages semblent être plus liés à un jeu mondain où chacun s'attache à respecter les codes de la conversation, qu'à une volonté de masquer l'identité de l'auteur.

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.29.

C. Entre sources orales et sources écrites

Les sources des *Contes* restent ambigües. Souvent issus de la tradition orale, ils sont transmis de génération en génération par l'intermédiaire de veillées familiales où les grands-mères racontent, au coin du feu, des histoires aux enfants. Cette image est devenue un lieu commun et l'on s'imagine que Charles Perrault se serait inspiré de ces sources populaires, véhiculées principalement par la littérature de colportage et la Bibliothèque bleue[1], qui regroupait des petits ouvrages de colportage de mauvaise qualité destinés à un milieu populaire, reconnaissables à leur couverture bleue. Cet argument en partie vrai, reste cependant à nuancer. En effet, en tant que Moderne, Charles Perrault revendique, par le biais de son œuvre, le concept de « modernité » en s'opposant aux Anciens.

1. Les débats

a) Sources écrites ou sources orales ?

De nombreux débats alimentent encore la polémique : il s'agit de savoir si Charles Perrault s'est inspiré ou non de la tradition orale pour écrire ses *Contes*. Il convient d'aborder ce que l'on nomme « conte populaire ». Ce mot désigne, selon les folkloristes, « un certain type de récit en prose d'évènements fictifs transmis oralement.[2]» Le conte populaire se caractérise également par le savoir du peuple. Le genre prend ses sources dans un milieu modeste, souvent rural. Le conte populaire résultait à la fois d'une création anonyme et individuelle ; la première renvoie à la mémoire collective, la seconde émane du talent du conteur, qui adapte à sa façon la trame du récit sans en altérer le contenu, en fonction de sa diction et du rythme qu'il donne à la narration. Le conte serait aussi un récit en prose, se différenciant des légendes, des sagas ou des mythes par son aspect fictif. Malgré les nombreuses études menées par les folkloristes, il n'est pas aisé de classer et de déterminer les différents types de contes populaires. La

[1] Voir le dossier réalisé par Danielle Tronc dans : Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, coll. folioplus classiques, 2007, p. 187.
[2] Michèle Simonsen, *Le Conte populaire français*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1994, p.9.

catégorie des contes facétieux, regroupe, par exemple, toutes sortes de récits, comme ceux qui se moquent des riches, des faibles ou des histoires décrivant des exploits de chasse.

Généralement, on s'accorde à noter qu'il existe une opposition entre le conte populaire et le conte littéraire, le premier étant oral et le second relevant de l'écrit. Le conte populaire met en avant la spontanéité du conteur, contrairement au second, qui est largement retravaillé. Cependant, Marc Fumaroli, dans un article consacré à Perrault dans *La Diplomatie de l'esprit*, évoque l'étroite relation qui lie la tradition orale à la culture savante. Il affirme que « s'il y a dans le domaine [des contes], un « art populaire » oral, il est pour le moins relayé par l'art savant et écrit[1] ». L'oralité n'ayant pas laissé de trace, il a fallu que l'écrit se charge de l'inscrire dans le temps. L'origine des contes demeure incertaine en raison de leur passé lointain. Ainsi, il est vain de vouloir absolument les dater. Les contes populaires se sont transmis oralement de génération en génération, mais les œuvres écrites en ont conservé des empreintes, même si celles-ci ont été profondément remaniées. On retrouve souvent, par exemple, des thèmes et des structures narratives identiques, bien que les versions diffèrent en fonction du milieu ou des traditions locales. Le conte de *Peau d'Ane* en apporte la preuve. En effet, ce conte était très répandu et, selon Jean-Pierre Collinet, on retrouve trois éléments récurrents ; à savoir : le mariage incestueux auquel doit échapper l'héroïne, le motif de la peau d'âne et l'anneau désignant le symbole d'une union légitimée. Le premier thème était déjà présent dans une chanson de geste intitulée *La Belle Hélène de Constantinople*, qui fut repris par la suite, notamment par la Bibliothèque bleue. Dans *Les Nuits facétieuses,* Straparole (1480-1558) reprend ce thème de l'inceste à la quatrième nouvelle de la première Nuit avec Thibaud de Salerne et sa fille Doralice. On trouve aussi le thème de la peau d'âne dans le roman *Perceforest* (vers 1340) où la princesse Neronis se couvre d'une peau de mouton afin de dissimuler son identité. Le *Pentamerone* de Giambatista Basile évoque, encore, la métamorphose de Pretiosa en ours. Le

[1] Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2001, p.443.

motif de l'anneau est également repris dans *Perceforest*. Le conte de *Cendrillon* est similaire dans la mesure où la pantoufle de verre qui remplace l'anneau, légitime l'union entre le prince et la princesse.

Concernant ses sources d'inspiration, Charles Perrault semble donc mener ses lecteurs vers de fausses pistes. En effet, dans sa préface il affirme que les contes comme celui de Peau d'Âne « est conté tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes, et par leurs Grands-mères. » Charles Perrault, dans son épître dédicatoire « À Mademoiselle », réitère le motif populaire en affirmant que « ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres familles.[1]», puis invite son interlocutrice à pénétrer « dans des huttes et des cabanes, pour y voir de près […] ce qui s'y passait de plus particulier. » Le titre « Contes de ma mère l'Oye » du manuscrit de 1695 apparaît sur le frontispice gravé par Antoine Clouzier[2], que l'on retrouve également dans la copie manuscrite[3] des contes en prose de Charles Perrault, datant de 1695. Cette dénomination ne sera pas reprise pour le recueil par la suite, en raison de son caractère péjoratif que l'on retrouve dans le Dictionnaire *Universel contenant généralement tous les mots françois…* de Furetière. Anatole France fait un commentaire sur cette locution dans le *Dialogue sur les contes de fées* qui clôt *Le Livre de mon ami* :

> Qu'est-ce que Ma Mère l'Oie, sinon notre aïeule à tous et les aïeules de nos aïeules, femmes au cœur simple, aux bras noueux, qui firent leur tâche quotidienne avec une humble grandeur et qui, desséchées par l'âge, n'ayant comme les cigales, ni chair ni sang, devisaient encore au coin de l'âtre, sous la poutre enfumée et tenaient à tous les marmots de la maisonnée ces longs discours qui leur faisaient voir mille choses ?[4]

Cette « Mère l'Oie » incarne donc les grands-mères, qui transmettent aux enfants les histoires populaires. Le titre « Contes de ma mère l'Oye », selon Marc Soriano, est une expression, qui au XVII^{e} siècle, tout comme Peau d'Âne, est synonyme, de contes de fées. Il précise également que cette dénomination générique, désigne « l'ensemble de ces récits[5] ». Il ne faut pas

---

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p. 127-128.
[2] Voir annexe 1, p.4.
[3] Voir annexe 2, p.5.
[4] Anatole France, *Le Livre de mon ami*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p.289-290.
[5] Marc Soriano, « Contes de ma mère l'Oye », Encyclopédie Universalis.

la confondre avec le recueil *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Perrault. L'expression « Contes de ma mère l'Oye » peut également faire référence au merveilleux des contes de fées. En effet, ce type de récit a souvent recours à des personnifications, d'où la présence de « ma mère l'Oye ». On retrouve ce procédé chez Perrault avec le personnage du chat botté.

Toutes ces remarques conduisent d'abord à penser au premier abord, que les *Contes* ont été directement inspirés de la tradition orale. Et pourtant, le frontispice d'Antoine Clouzier, nuance ce propos. Il s'agit d'une scène de genre représentant une femme âgée assise au coin d'un feu adressant la parole à trois enfants. Elle leur raconte visiblement des histoires, tout en filant. Les enfants sont attentifs, en témoigne leur regard porté vers la femme âgée, ainsi que leur petit sourire en coin de bouche. La lueur de la bougie et le feu de cheminée indique qu'il s'agit d'une scène de veillée. L'aspect simple des vêtements de la femme âgée que l'on peut identifier comme une nourrice, contraste avec l'apparence des enfants. En effet, la femme porte des sabots, une coiffe de paysanne, tient un fuseau à la main et une quenouille sous le bras. Les deux jeunes gens ont des chapeaux et la fille est coiffée à la Fontanges[1]. Ses mains sont enfermées dans des manchons. Cette nourrice joue le rôle de conteuse et représente symboliquement la tradition orale, issue d'un milieu modeste. Les jeunes gens, quant à eux, appartiennent à l'aristocratie. Ce frontispice mêle ainsi la tradition orale à la culture mondaine. L'aspect populaire des contes est également souligné par le biais de l'inscription « Contes de ma mère L'Oye ». Généraliste, elle renvoie à l'anonymat et au collectif, bien connu de la tradition orale.

L'aspect merveilleux des contes est également évoqué par le chat situé en bas à droite au coin du feu et par le regard sombre de la nourrice. On ne peut, cependant, identifier l'animal, qui ressemble également à un cochon avec son groin. Les poils de son dos sont peut-être ceux d'un chat. Cet être hybride semble évoquer le merveilleux du conte populaire. Le regard

[1] Mode lancée à la fin du XVII^{e} siècle par Melle de Fontanges, consistant à ramasser les boucles de cheveux en hauteur.

sombre de la nourrice rend compte de l'aspect inquiétant, que l'on retrouve dans ce type de récit. Peut-être conte-t-elle l'épisode où la femme de Barbe-Bleue découvre avec effroi le cabinet où sont enfermées ses précédentes épouses égorgées ? Quoi qu'il en soit, ce frontispice tend à montrer les superstitions des milieux populaires. Il existe, en effet, une analogie entre les Parques, issues de la mythologie gréco-romaine, et la conteuse, en raison du fil que tisse la nourrice. Elles incarnent ces trois femmes : Clôthô, Lachésis et Atropos, chacune représentant la Fileuse, la Destinée et l'Inflexible. Les Parques contrôlent la vie des hommes et peuvent y mettre fin à tout moment ; la première en filant, la seconde en enroulant le film et la troisième en le coupant. De façon métaphorique, la mère l'Oie maîtrise le destin des personnages en leur donnant ou en leur coupant la parole et décide du temps de la narration. Cette femme âgée sert d'intermédiaire entre la tradition orale et le milieu mondain, tout comme Charles Perrault s'approprie la matière du conte populaire pour la faire partager au public mondain. L'expression « contes de ma mère l'Oie », si péjorative au XVII^{e} siècle, tend à devenir laudative sous la plume de l'auteur. Ces « contes de vieilles » sont ainsi progressivement reconnus par les mondains.

Ce frontispice de l'édition des contes datant de 1697 joue, de fait, un rôle symbolique puisqu'il fait la liaison entre deux milieux opposés. Le public mondain s'approprie ainsi la tradition populaire. Antoine Clouzier souligne également les similitudes, qui rapprochent ces deux milieux par l'intermédiaire des goûts pour le merveilleux et le réel.

b) Les publics des contes

Les sources des *Contes* de Perrault sont si diverses, qu'il est nécessaire d'identifier leurs différents lecteurs, fussent-ils « sçavans » ou « mondains ». Les « sçavans » représentent une minorité de la culture élitiste du XVII^{e} siècle. Pétris de latin et de grec et influencés par l'humanisme de la Renaissance, ces lettrés sont également nommés « doctes ». Cette culture « sçavante » regroupe celle des « collèges, des universités, des bibliothèques doctes [et de certains] […] clercs laïcs ou

ecclésiastiques[1]». Elle est considérée au XVII[e] siècle comme une référence en matière de savoir. Par opposition à la culture « sçavante », la culture mondaine regroupe les nobles, autrement appelés les « ignorants ». Elle est largement inspirée par la « littérature » de fiction, comme le souligne Tristan l'Hermite dans *Le Page disgracié* (1643), une œuvre à caractère plus ou moins autobiographique, retraçant la vie d'un jeune page à la cour d'Henri IV :

> Ma mémoire estoit un prodige, mais c'estoit un arsenal qui n'estoit muny que de pièces fort inutiles. J'estois le vivant répertoire des Romans et des comptes fabuleux ; j'estois capable de charmer toutes les oreilles oisives ; je tenois en reserve des entretiens pour toutes sortes de differentes personnes et des amusements pour tous les âges. Je pouvois agreablement et facilement debiter toutes les fables qui nous sont connuës, depuis celles d'Homère et d'Ovide jusqu'à celles d'Esope et de Peau d'Ane.[2]

Ce témoignage montre que la cour accordait autant d'importance à la culture antique de fiction qu'aux traditions populaires. Tristan l'Hermite cite, en effet, les auteurs antiques « Homère et Ovide » et évoque « Ésope » et « Peau d'Ane ». La cour de cette époque avait un intérêt pour l'éclectisme. Le public mondain partage avec le milieu populaire le goût du merveilleux et des vieux romans comme *Perceforest* ou *Amadis de Gaule*[3]. Cependant, dans sa préface, Charles Perrault passe sous silence cette culture mondaine et cette tradition des « vieux romans », et évoque paradoxalement l'éducation des enfants. Selon lui, «[les contes doivent être enveloppés] dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge.[4] » Sous cette apparence, le conte présente, pour Charles Perrault, un moyen subversif, d'évoquer implicitement, des problématiques liées au « XVII[e] siècle lettré », en proposant des modèles de comportements. Le « bel esprit », par exemple, dont est doté le personnage Riquet à la Houppe, désigne une beauté à la fois morale et spirituelle. Les *Contes*, à l'époque de Perrault, sont davantage destinés à des adultes qu'à des enfants, en raison de leur polysémie et des thèmes abordés, comme l'importance de l'éloquence et de la richesse, que l'on trouve dans *Le chat botté*. Cependant, à la lecture

---

[1] Marc Fumaroli, *op.cit.*, p.445.
[2] Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, Paris, Boutonné, 1667, p. 24-25.
[3] Marc Escola, *op.cit.*, p.18.
[4] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.52.

de l'œuvre, le jeune public adopte une vision manichéenne, lui permettant, au contact des personnages, de forger, progressivement, son esprit critique. *Le Petit Chaperon rouge* est le conte qui semble être le plus adapté aux enfants, dans la mesure où il est le seul à posséder une fin malheureuse. Ce conte prévient des dangers auxquels ils peuvent être confrontés. En effet, l'apparition du loup, au début du récit, est considérée comme un avertissement pour la petite fille. Le narrateur omniscient anticipe le dénouement tragique du conte, en affirmant « qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup. »

Par opposition au latin, les mondains privilégient la langue vernaculaire et mettent en avant une culture française, qui puiserait ses sources au cœur de la tradition orale. Marc Fumaroli évoque, cependant, l'idée d'une parenté entre milieu savant et milieu mondain, notamment par le biais de la jeunesse :

> Les jeunes garçons qui reçoivent au collège une éducation humaniste latine lisent en cachette de leurs régents des romans français de chevalerie, ou recueillent dans leur famille des traditions orales étrangères à l'antiquité gréco-latine. […] Dans les maisons bourgeoises ou aristocratiques, des nourrices, gouvernantes, serviteurs et servantes […] font le trait d'union entre les « ignorants » des classes aisées et le « peuple ».[1]

La jeunesse, issue de la noblesse, s'intéresse à cette époque, aussi bien aux œuvres antiques, à la tradition orale qu'aux romans de chevalerie. Cette ouverture d'esprit, que mentionnait déjà Tristan Lhermite dans *Le Page disgracié* (1643), rend compte de l'importante culture livresque que possédaient ces « jeunes garçons » lettrés.

Selon le critique, la culture française exerce une médiation entre tradition populaire et culture savante, la cour du royaume de France étant un lieu propice à cet échange. Cette culture mondaine croise donc le combat des « Modernes », que mène Charles Perrault. Les *Contes*, en alliant sources orales et culture savante, constituent par le biais de la culture mondaine, un argument contre le style pédant, tant banni au XVII^{e} siècle.

2. Les relations intertextuelles

[1] Marc Fumaroli, *op.cit.*, p.445.

Ainsi, les affirmations, selon lesquelles, Charles Perrault aurait emprunté des sujets à la tradition orale ne sont pas véritablement fondées. Comme nous l'avons vu, on ne peut pas vraiment déterminer quelles sont les sources orales utilisées. De nombreux récits de la littérature écrite, en revanche, peuvent être avancés dans le cas de l'écriture des *Contes*. C'est le cas des conteurs italiens Straparole et Giambattista Basile. L'influence italienne, fut en effet, considérable en Europe et Straparole, par exemple, contribua au développement du conte de fées littéraire. Son recueil *Piacevoli Notti*, plus connu sous le nom de *Nuits facétieuses*, circula dans les milieux lettrés. Giambattista Basile avec son recueil *Lo Cunto de li cunti* (*Le conte des contes*), nommé également *Pentamerone*, se réfère à de nombreuses sources littéraires et historiques, et fait preuve d'une grande imagination dans la rédaction de ses récits. Jack Zipes précise, dans son article intitulé « Les origines italiennes du conte de fées » que « les contes de [l'auteur], bien qu'écrits en napolitain, connurent […] plusieurs rééditions au cours du XVII^{e} siècle et, grâce à des traductions en italien puis en français, acquirent une assez grande notoriété en Italie et en France[1]». Il précise également que Melle Lhéritier les aurait connus et réécrits. Ainsi, « L'Adroite Princesse », « Les Enchantements de l'éloquence » et « Ricdin-Ricdon » seraient directement inspirés de « Sapia Liccardia », de « Le tre fate » et de « Le sette contennine ». Charles Perrault, proche de sa nièce, aurait également puisé une grande partie de son inspiration dans les œuvres de Basile et de Straparole ; en témoignent les contes *Le Maître Chat ou le Chat botté* et *Cendrillon*. En effet, de nombreuses similitudes existent entre les textes italien et français. La plupart des critiques littéraires comme Bernard Gicquel affirment que Charles Perrault s'est principalement inspiré des sources écrites, celles-ci étant plus vraisemblablement à sa portée que les sources orales :

> Il [Perrault] déclare que Grisélidis vient de la Bibliothèque bleue, non sans qu'il connaisse aussi Boccace. Les Souhaits ridicules sont imités de Philippe de Vigneulle et de La Fontaine. Les Fées et Riquet à la houppe sont

[1] Jack Zipes, *Il était une fois…les contes de fées*, Paris, Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2001, p.73.

> démarqués respectivement des Enchantements de l'éloquence de Melle Lhéritier et d'Inès de Cordoue de Melle Bernard. Le Chat botté est, il faut le reconnaître, un plagiat flagrant de Straparole. Perrault n'aurait donc pas changé sa manière de faire en empruntant à Basile non seulement la matière des quatre contes cités plus haut mais encore l'idée première de Barbe bleue, à savoir le maître de maison laissant en partant à sa femme toutes ses clés avec interdiction d'ouvrir une pièce où elle fera une découverte macabre, qui vient de La petite esclave.[1]

Ainsi, il est probable que Charles Perrault se soit directement inspiré d'œuvres italiennes. La piste de la littérature de colportage comme source d'inspiration, n'est toutefois pas à exclure totalement, même si la thèse, selon laquelle, l'auteur aurait collecté par lui-même les contes auprès du peuple doit sans doute être écartée, quitte à ce que Charles Perrault emploie, par volonté de « faire populaire », des tournures et des procédés qui sont propres au conte populaire.

3. La présence des sources orales

Bien que la piste folklorique des contes doive être nuancée, il existe des traces d'oralité dans les *Contes*. L'auteur a souhaité recréer à sa façon l'univers oral des conteurs sans pour autant « plagier » leur art de conter. En effet, ces derniers adaptent sans cesse leurs récits en fonction de leur mémoire contrairement à l'écrit qui les fixe définitivement. La répétition est un moyen pour les conteurs de ne pas oublier les détails de l'histoire. Charles Perrault a recours à ce procédé dans la plupart des contes. Dans « Le *Petit Chaperon rouge*, le motif de « la galette avec un petit pot de beurre » est répété quatre fois, provoquant un effet d'attente sur le lecteur. Le jeu des exclamations de la petite fille et des réponses du loup dans les discours directs sont notables : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! […] Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! » et « C'est pour mieux t'embrasser, ma fille […] C'est pour mieux courir, mon enfant […] C'est pour mieux voir, mon enfant […] C'est

[1] Bernard Gicquel, *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e^ siècle et leur fortune littéraire*, Paris, Press éditions, coll. Lecture d'enfance, 1998, p. 111-122.

pour mieux te manger. ». Ces répétitions créent une gradation ascendante dans l'horreur, qui est à la fois ironique et tragique. Tout passe par le visuel puisque l'on découvre progressivement les parties du corps du loup, les dents annonçant le dénouement final, à savoir la dévoration de la petite fille. L'échange rapide des paroles du loup et du Petit Chaperon rouge créent aussi un effet théâtral, évoquant les stichomythies. Perrault accentue également le comique de situation, en insistant sur la naïveté de la petite fille. Dans *La Barbe bleue*, la femme de Barbe bleue interroge sa sœur à plusieurs reprises : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». Cette question sert à rythmer et à créer un effet d'attente. Ces répétitions font référence à la voix du conteur qui souhaite retenir l'attention de son auditoire, tout en ralentissant l'action, menant soit à un dénouement tragique ou heureux.

La prise de parole du narrateur a également une place importante dans les *Contes* de Perrault. En effet, l'auteur n'hésite pas à faire des commentaires sur certains récits. C'est le cas de *La Belle au bois dormant* où il se moque des vêtements de la princesse : « Elle était tout habillée et fort magnifiquement, mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté. » Le narrateur tout en ayant des propos retenus sur l'habillement de l'héroïne, évoque avec humour ce « collet monté » (un haut col en dentelle maintenu par un fil de fer), qui était déjà démodé au XVII^{e} siècle. Comme un conteur, il égaie son récit en y apportant une touche personnelle, afin de se démarquer du modèle initial du conte dont il s'est inspiré.

L'emploi de formules archaïsantes rappelle aussi la tradition orale. Charles Perrault dans *Le Petit Chaperon rouge* emploie la célèbre formule « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Cependant, bien qu'orale, elle n'est plus usitée au XVII^{e} siècle. Par ce procédé, Charles Perrault tend à donner l'illusion d'une tradition orale conservée, afin de montrer son aptitude à maîtriser un style littéraire. La cadette du conte *Les fées* s'exprime également de façon populaire en acceptant de donner à boire à la fée par l'expression « Oui-da, ma bonne mère. » Ces courtes formules archaïsantes sont ainsi faciles à mémoriser et donnent au texte une certaine

couleur pittoresque.

Autant dire qu'il existe, au sein des *Contes*, une trace des sources orales, celle-ci donnant un aspect particulier aux textes de Charles Perrault, même si ce dernier remanie les sources populaires et les adapte au goût mondain.

4. Le remaniement des sources populaires

On a vu que Charles Perrault ne s'était pas contenté de reprendre les contes tels qu'il les avait entendus. À condition, évidemment, qu'il les ait bien « entendus » conter, l'auteur les a remaniés tout en conservant la trame du conte populaire. Le *Petit Chaperon rouge* en est un exemple. Il est impossible de connaître la façon dont les conteurs racontaient leurs histoires, puisque nous ne possédons que des sources écrites. Cependant, une vaste collecte des contes populaires a été effectuée de la fin du XVIII^{e} jusqu'au début du XX^{e} siècle et certains furent retranscrits dans leur version orale. Il existe environ trente-cinq versions issues de différentes régions du *Petit Chaperon rouge*. Le « Conte de la grand-mère », recueilli dans la Nièvre, se rapproche de la version orale :

Conte de la grand-mère

… Tandis que l'enfant prenait le chemin des Épingles, le loup partit à fond de train par celui des Aiguilles, arriva chez la grand-mère, la surprit et la tua. Puis il versa le sang de la pauvre femme dans des bouteilles du dressoir et mis sa chair dans un grand pot devant le feu. Après quoi il se coucha dans le lit. Il venait de tirer les courtines et de s'envelopper dans la couverture, quand il entendit frapper à la porte : c'était la petite fille qui arrivait. Elle entra :

- Bonjour grand-mère.
- Bonjour, mon enfant.
- Êtes-vous donc malade, que vous restez au lit ?
- Je suis un peu fatiguée, mon enfant.
- J'apporte votre époigne[1] ; où faut-il la mettre ?
- Mets-la dans l'arche, mon enfant. Chauffe-toi, prends de la viande dans le pot, du vin dans une bouteille du dressoir, mange et bois, et tu viendras te coucher dans mon lit.

La petite fille mangea et but de bon appétit.
Le chat de la maison, passant la tête par la chatière, disait :
-Tu manges la chair, tu bois le sang de ta grand, mon enfant !
- Entendez-vous grand-mère ce que dit le chat ?
- Prends un bâton et chasse-le !

Mais à peine avait-il disparu que le coq vint dire à son tour :
- Tu manges la chair, tu bois le sang de ta grand, mon enfant !
- Grand-mère, entendez-vous le coq ?

[1] Petit pain que l'on faisait, le plus souvent pour les enfants, avec des rognures de la pâte lors de la cuisson du pain.

> - Prends un bâton et chasse-le… Et maintenant que tu as bu et mangé, viens te coucher…[1]

En regard de cette version populaire, on remarque que Charles Perrault a effectué de nombreuses modifications. En effet, le loup s'adresse au Petit Chaperon rouge en lui précisant qu'il « [s'y en va] par ce chemin ici, [et qu'elle va] par ce chemin-là ». Contrairement à la version populaire, Charles Perrault ne mentionne pas le nom de ces chemins. Cette dernière évoque celui des « Aiguilles » et des « Épingles ». On remarque également dans les autres versions populaires, qu'ils sont associés à des objets piquants ou pointus pour prévenir d'un danger à venir. Ainsi, en pays d'Oc il existe des variantes, qui font mention des chemins des « pierrettes » et de celui des « épinettes » ; dans le Tyrol il est question de celui des « ronces » et des « pierres ». Dans son conte, Charles Perrault supprime ces noms. Peut être est-ce une volonté de sa part de ne pas suivre la tradition orale, afin de ne pas nuire à sa réputation d'homme lettré.

Il existe également de grandes disparités entre le conte de l'auteur et la version orale à propos de la grand-mère. Dans la version de Charles Perrault, le Petit Chaperon rouge frappe à la porte, entre dans la maison, dépose ses affaires, puis vient dans le lit de la grand-mère. Dans la version populaire, le loup invite la petite fille à manger « la viande dans le pot » et à boire du vin, qui sont en fait la chair et le sang de la vieille femme. Cette scène tragique prépare le dénouement final. Charles Perrault, au contraire, ne fait pas référence à ces détails morbides. Il respecte le principe de la bienséance, qui est au cœur de l'esthétique classique. Cette règle, très usitée au théâtre et plus particulièrement dans la tragédie, imposait qu'on ne montrât pas de crimes, de violence ou de sang. Le but de l'auteur est de ne pas choquer le lecteur adulte mondain ou même l'enfant. Charles Perrault, en ne dévoilant pas tous les détails, fait ainsi preuve de conformité avec l'esthétique à la mode.

Pour prévenir le lecteur du danger que risque la petite fille, le narrateur anticipe, dès le début du conte, en ayant recours à l'adjectif substantivé « compère » pour qualifier le loup, qui signifie « personne rusée ». Il affirme

---

[1] Dossier réalisé par Hélène Tronc, *op.cit.,* p.191-192.

également, sous la forme d'un conseil, « qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup », en jouant le rôle d'un moralisateur. L'avertissement, dans la version populaire, se fait par l'intermédiaire des personnages du chat et du coq. Ils agissent directement dans la conversation entre le loup et le Petit Chaperon rouge. Les répétitions des discours directs : « Tu manges la chair, tu bois le sang de ta grand, mon enfant ! » ont pour but d'insister sur le danger qui menace la petite fille.

L'auteur emploie également un style plus soutenu que dans la version populaire, lorsque le loup se met à courir pour devancer le Petit Chaperon rouge. La première version fait référence au Loup qui « se mit à courir de toute sa force », tandis que la seconde utilise l'expression familière « partir à fond de train ». Le conte de Charles Perrault est donc considéré comme un conte « littéraire », et son œuvre représente le « genre mondain » en vogue à la fin du XVII^{e} siècle.

Chapitre 2 : Un genre mondain

La fin du XVII^{e} siècle marque une évolution importante pour le conte. Passant de l'oralité à l'écrit, il devient progressivement « littéraire ». Le conte constitue un véritable divertissement pour les mondains fréquentant la cour et les salons. Ces lieux furent propices aux émulations des hommes et femmes de lettres. Les *Contes* de Perrault symbolisent les valeurs des mondains et offrent une vision réaliste de la société du XVII^{e} siècle, en mettant en scène des personnages issus de différentes catégories sociales. L'art de la conversation, très présente dans l'œuvre, fait écho à la vogue des contes de fées qui animent les salons vers les années 1690. Les femmes lettrées comme Mme d'Aulnoy, Melle Lhériter ou Mme Bernard furent au cœur de ce genre littéraire. Dans ce contexte féminin, Charles Perrault a su, néanmoins s'imposer et a mis au service du conte, l'art de la rhétorique mondaine. Il accorde également une place importante aux figures féminines, comme Cendrillon, le Petit Chaperon rouge, Grisélidis ou encore Peau d'Âne. L'auteur privilégie-t-il la femme et en fait-il l'éloge ? Quelle est l'importance du langage dans les contes ? Nous étudierons ces questions en nous penchant sur le rôle que jouent les personnages féminins dans les *Contes* et nous verrons en quoi cette œuvre est littéraire.

A. La mode des contes de fées

En tant que genre « mondain », les contes de fées furent à la mode dans la dernière décennie du XVII[e] siècle. Le merveilleux se mêle aux jeux lettrés de l'époque. Il convient d'évoquer ce contexte littéraire ainsi que les influences italiennes des *Contes* de Perrault.

1. Contexte littéraire

Les mondains, au XVII[e] siècle, avaient un goût prononcé pour le merveilleux et la féerie. Une trentaine d'années avant le début de la vogue des contes de fées, Madame de Sévigné se plaisait déjà à « mitonner [1]» des histoires. Cette femme de lettres écrit, en octobre 1656, un petit conte mêlé de vers et de prose à Melle de Montpensier, cousine de Louis XIV :

> Je m'assure aussi que vous n'aurez jamais ouï parler de la cane de Montfort, laquelle tous les ans, au jour Saint-Nicolas, sort d'un étang avec ses canetons, passe au travers de la foule du peuple, en canetant, vient à l'église et y laisse de ses petits en offrande.
>
> *Cette canne jadis fut une demoiselle*
> *Qui n'allait point à la procession,*
> *Qui jamais à ce saint ne porta de chandelle ;*
> *Tous ses enfants aussi bien qu'elle,*
> *N'avaient pour lui nulle dévotion,*
> *Et ce fut par punition*
> *Qu'ils furent tous changés en canetons et*
> *canes,*
> *Pour servir d'exemples aux profanes.*
> Et si, Mademoiselle, afin que vous le sachiez, ce n'est pas un conte de ma mère l'oie,
> *Mais de la cane de Montfort,*
> *Qui m'a foi lui ressemble fort*.[2]

Ce conte fait référence au merveilleux, par le biais d'une « demoiselle » et de ses « enfants » profanes, qui « furent tous changés en canetons et en canes » et relève d'un simple jeu entre Madame de Sévigné et sa destinataire. Il fait référence aux types de récits qu'appréciaient les mondains. Contrairement aux superstitions populaires, ce public n'adhère pas strictement aux croyances évoquées ci-dessus. Le style plaisant et

[1] Raconter des contes.
[2] Roger Duchêne, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t.1, p.41-42.

enjoué de Madame de Sévigné évoque simplement un divertissement auquel s'adonnaient les gens de cour. On peut rapprocher aussi les éléments de la « procession » et de la « dévotion » avec l'aspect moralisateur des *Contes* de Perrault. Ces références chrétiennes évoquent indirectement *Les Fées*. Le personnage de Fanchon, tout comme la demoiselle « de Montfort », incarnent le péché, la fée la condamnant à cracher à « chaque parole […] un serpent ou un crapaud. ».

Bien avant l'œuvre de Charles Perrault, Mme de Sévigné évoque également la référence populaire qu'est « ma mère l'oie ». Le conte de la « cane de Montfort » fait partie, comme son nom l'indique, du répertoire folklorique de Montfort-la-Cane (en Ille-et-Vilaine). En effet, Melle de Montpensier évoque, dans un manuscrit de 1662[1], le «récit de la venue d'une cane sauvage en l'église de Saint-Nicolas de Montfort ».

Il faut attendre les années 1690 pour que la vogue des contes de fées apparaisse véritablement. La cour et les salons parisiens sont des lieux propices à l'art de la conversation. Ce jeu « mondain » prend de l'ampleur grâce à des auteurs essentiellement féminins. Mme d'Aulnoy inaugura cette mode des contes de fées en 1690 avec un conte en prose intitulé « L'Ile de la félicité » dans *Histoire d'Hypolite comte de Douglas*. Entre 1697 et 1698, elle écrit vingt-cinq contes, parmi lesquels nous pouvons citer *La Chatte Blanche* ou *L'Oiseau bleu*. En 1695 paraît *Œuvres mêlées* de Melle Lhéritier, nièce de Charles Perrault. Parmi les auteurs les plus prolixes, nous pouvons également citer Catherine Bernard, qui rédigea en 1696 une nouvelle historique intitulée *Inès de Cordoue*, comportant, notamment, une version de *Riquet à la Houppe*.

Les pièces du recueil *Œuvres mêlées* de Melle Lhéritier ont des ressemblances avec les *Histoires du temps passé*, qui paraitront plus tardivement. L'auteur féminin prépare le public mondain à la réception future des contes de Perrault. Tel un jeu « mondain », Melle Lhéritier et son oncle se rendent mutuellement hommage dans leur recueil. Charles Perrault

[1] Ce manuscrit est « dressé par le commandement de S.A.R. Mademoiselle. » ; Marc Escola, *op.cit.*, p.23.

insère un madrigal[1], rédigé par Melle Lhéritier, faisant l'éloge de *Peau d'Âne* :

> *Le Conte de Peau d'Âne est ici raconté*
> *Avec tant de naïveté,*
> *Qu'il ne m'a pas moins divertie,*
> *Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie*
> *Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.*
> *On y voit par endroits quelques traits de Satire,*
> *Mais qui sans fiel et sans malignité,*
> *A tous également font du plaisir à lire :*
> *Ce qui me plaît encor dans sa simple douceur,*
> *C'est qu'il divertit et fait rire,*
> *Sans que Mère, Époux, Confesseur,*
> *Y puissent trouver à redire.*[2]

Peau d'Âne plaît à Melle Lhéritier, en raison de sa « naïveté », qui est à rapprocher du style enjoué de Mme de Sévigné, dans le conte « La cane de Montfort ». C'est un moyen pour elle de retourner en enfance. Melle Lhéritier joue sur le verbe « enchanter » pour faire référence aux fées. L'aspect plaisant du conte évoque l'expression « contes faits à plaisir », qu'emploie Charles Perrault dans sa préface des *Contes*. Cependant, il précise que « ces contes faits à plaisir » ne sont pas de « pures bagatelles », d'où la présence de « quelques traits de Satire » dans *Peau d'Âne*, selon Melle Lhéritier. En effet, Charles Perrault se sert de la forme plaisante du conte pour faire apparaître une satire de la noblesse. Il discrédite le pouvoir royal en précisant que le roi forme sa fortune à partir des excréments d'un âne. Perrault souligne « Qu'il ne faisait jamais d'ordure, / Mais bien beaux Écus au soleil / et Louis de toute manière/ Qu'on allait recueillir sur la blonde litière/ Tous les matins à son réveil.». Le roi est ridiculisé et se contente d'un âne. Les références au « soleil » évoquent Louis XIV et l'or. Charles Perrault dénonce implicitement les pratiques ridicules qu'exerce le pouvoir royal pour s'enrichir. Cependant, cette satire doit être considérée « sans fiel », ni « malignité » et souligne davantage un jeu littéraire, propre aux salons mondains. Melle Lhéritier évoque les « Mère, Époux, [et] Confesseur », qui peuvent être considérés comme une référence indirecte aux « Anciens ». Peut-être condamne-t-elle la mauvaise opinion qu'ils ont du conte.

---

[1] Une courte pièce en vers.
[2] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.52-53.

Melle Lhéritier reprend le quatrain final de *Peau d'Âne* dans la dédicace adressée à Mme la Duchesse d'Épernon et fait référence à la tradition orale :

> *Le conte de Peau d'Ane 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.*[1]

Il convient également de préciser que *Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur* de Melle Lhéritier traite du même thème que « Cendrillon » ou « Les Fées ». Ces stratégies éditoriales semblent ainsi résulter d'une apparente complicité entre l'oncle et la nièce.

Les œuvres appartenant au genre des contes de fées n'ont guère de rapport avec la tradition folklorique. La trame populaire n'est qu'un support, les auteurs ayant remanié les textes de façon « littéraire ». Le monde dans lequel évoluent les personnages, se rapproche des salons plutôt que des veillées paysannes, même si des éléments du décor ou de vie font allusion aux contes populaires. Melle Lhéritier explique cet engouement pour les contes de fées en évoquant la supériorité rhétorique des Troubadours du Moyen Âge sur celle de ses contemporains :

> […] Les Troubadours […] étaient des hommes d'esprit : la Provence en avait en ce temps là plus que le reste de la France […]. Ils remplirent leurs récits de prodiges étonnants des fées et des enchanteurs. Et comme en ce temps-là le bel esprit était très chéri, on souhaitait les troubadours en tous lieux avec empressement. […] Cependant [ils] virent beaucoup enchérir sur leurs projets. Avant eux on n'avait point entendu parler de romans : on en fit ; de siècle en siècle ces sortes de productions s'embellirent, et elles sont venues enfin à ce comble de perfection où l'illustre Mademoiselle de Scudéry les a portés. […] Malgré le progrès des Romans, la tradition nous a conservé les contes des troubadours, et comme ils sont ordinairement remplis de faits surprenants, et qu'ils enferment une bonne morale, les grands-mères et les Gouvernantes les ont toujours racontés aux enfants pour leur mettre dans l'esprit la haine du vice et l'amour de la vertu. Ils n'ont plus servi qu'à cet usage. Mais […] les romans ont perdu beaucoup de leurs beautés […], il y en a peu qui conservent les grâces du style et les agréments de l'invention. Contre une *Princesse de Clèves,* et deux ou trois autres qui ont charmé par la grandeur des sentiments et par la justesse des expressions, on a vu paraître un nombre infini de petits romans sans goût, sans règle et sans politesse. Cette décadence des romans en ayant fait prendre le dégoût, on s'est avisé de remonter à leur source, et l'on a remis en règne les contes du style des troubadours. Un Académicien illustre par quantité de beaux ouvrages et par les lumières admirables qu'il a dans tous les arts, a remis en vers des contes de ce caractère, qui ont eu une approbation universelle. Ensuite on en a fait de la prose, et enfin cette mode est devenue générale.[2]

---

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.115.
[2] Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon*, Œuvres mêlées*, J.Guignard, 1696, p.299-318.

Ce témoignage de Melle Lhéritier a pour but de légitimer les contes de fées. Elle leur attribue une origine nationale en évoquant l'art des Troubadours au Moyen Âge. Elle montre que le conte n'est pas à considérer comme un genre mineur, les « prodiges étonnants des fées et des enchanteurs » de ces récits véhiculant « une bonne morale ». Melle Lhéritier fait référence à Charles Perrault en le qualifiant d'« Académicien illustre » et souligne le rôle important qu'il joue dans la mode des contes de fées. Le roman ayant perdu, au fil du temps, de sa qualité, on a redécouvert le conte. Ce genre semble avoir été remis au goût du jour, dans le but d'actualiser les genres « littéraires » français. Cependant, malgré leur succès, quelques critiques ne tardent pas à se manifester. Une des plus virulentes fut celle de l'abbé de Villiers, qui fit paraître dès 1699 ses *Entretiens sur les contes de fées*. Il dénonce ainsi « ces ramas de contes de Fées, qui nous assassinent depuis un an ou deux[1] » en raison de leur caractère frivole, mais reste indulgent à l'égard de Perrault quant à leur usage moral.

2. Les influences italiennes

Si le genre du conte de fées littéraire est apparu grâce à des auteurs essentiellement féminins et à Charles Perrault, il faut néanmoins préciser que les *Contes* furent fortement inspirés par les italiens Giovani Francesco Straparola et Giambattista Basile. Ces écrivains ont également été influencés par le récit-cadre du *Decaméron* de Boccace[2], publié au XIV^{e} siècle, sous forme de « nouvelles » en italien et en français.

La « novella », nommée aussi « conto », était un court récit, qui ressemblait fort à la forme qu'emploie Charles Perrault au XVII^{e} siècle. Ce genre s'inspira des productions livresques du Moyen Âge comme les romans de chevalerie, mais aussi de la tradition orale et des fables.

Straparole maîtrisait les techniques littéraires issues des humanistes et employait un style dépouillé. Son œuvre *Le Piacevoli Notti* (*Les nuits facétieuses*), publiée en deux volumes en 1550 et 1553, est composée de

[1] L'Abbé Pierre de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, p.69.
[2] Jack Zipes, *op.cit.*, p.73.

récits enchâssés dans un cadre, qui constitue lui même un récit dans lequel s'englobent tous les autres. Sur l'île de Murano, Maria Sforza réuni une cour de dix jeunes femmes et reçoit régulièrement des érudits. À la fin du Carnaval, chaque personne est amenée à raconter une histoire. En treize nuits, soixante-quatorze fables sont contées. Ce procédé narratif fait référence aux *Mille et une nuits*, où la narratrice Shéhérazade est hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'elle raconte un récit, dans lequel elle ne figure pas. Les récits de Straparole sont essentiellement marqués par le pouvoir et la fortune. C'est le cas du conte *La chatte de Constantin le Fortuné*, dont s'est probablement inspiré Charles Perrault pour *Le Chat botté*. Le récit de Straparole[1] diffère peu de son contemporain, dans la mesure où il est question d'une chatte à la place d'un chat, et que le héros se nomme Contantin le Fortuné et non le marquis de Carabas. L'intrigue reste la même, excepté que l'ogre de Charles Perrault est remplacé par le seigneur Valentin qui « par malheur, avant d'atteindre la maison de sa chère femme, [fut] pris en route d'un mal subit dont il mourut sur-le-champ ». Les personnages masculins, récurrents dans les récits de Straparole, obtiennent le pouvoir et assoient leur autorité en profitant des opportunités, qui s'offrent à eux. Ainsi, Constantin tout comme le marquis de Carabas accède à un statut social élevé grâce au personnage du chat servant d'adjuvant. Le nom prédestiné de « Constantin le Fortuné » fait référence explicitement à l'allégorie de la Fortune, qui très représentée au Moyen Âge, désigne ici la chance qui le touche.

Les contes de fées littéraires furent en parti, grâce à Straparole, très répandus en Europe. Cependant, ils s'institutionnalisèrent au fil du temps et des auteurs tels que Giambattista Basile, Charles Perrault ou Mme d'Aulnoy furent à l'origine d'une véritable tradition littéraire, qui parvint jusqu'à la jeunesse actuelle. Cette importante production permit de créer des personnages de contes de fées types.

Giambattista Basile a écrit *Lo cunto de li cunti* (*Le conte des contes*), plus connu sous le nom *Pentamerone*, en 1634 et 1636. Ce recueil est

[1] Voir annexe 3, p.6.

composé de cinquante contes populaires, qui sont narrés en cinq jours par dix femmes du peuple. Il est possible que Giambattista Basile ait connu l'œuvre de Straparole. Il s'inspira de nombreuses sources littéraires et historiques et possédait une bonne connaissance du folklore de Naples, sa région natale. Giambattista Basile maîtrisait parfaitement le dialecte napolitain et mêla dans son œuvre des formes littéraires à des expressions vulgaires. Comme Straparole, il évoque des sujets relatifs au pouvoir et aux problèmes qu'ils engendrent. La chance permet, de cette façon, aux personnages de s'élever dans la société et d'accéder au bonheur. Le conte de *Cendrillon* de Perrault, par exemple, reprend la trame de celui de Giambattista Basile intitulé *La Gatta cennerentola*. Cependant, l'intrigue diffère, dans la mesure où Zezolla (l'héroïne que l'on rapproche de Cendrillon) tue sa marâtre avec la complicité de sa gouvernante, qui épouse par la suite son père. La marraine de la version de Perrault est remplacée par des fées et un dattier magique, mais l'héroïne garde son statut de domestique. Les références au bal et à la pantoufle sont conservées dans la version de Giambattista Basile. Son récit souligne l'ambivalence du comportement de Zezolla. Au contraire de Cendrillon et sous son apparente innocence, l'héroïne prémédite le meurtre de sa marâtre en suivant les conseils de sa gouvernante et menace son père « [de ne pouvoir] ni avancer ni reculer », s'il ne demande pas aux fées de lui apporter un cadeau. La cupidité et la jalousie de Zezolla sont ainsi mises en avant. Giambattista Basile donne une approche « italianisante » de *Cendrillon,* en ayant recours à des situations cocasses comme le valet, qui n'arrive jamais à savoir où demeure l'héroïne. Dans sa version, Charles Perrault ôte ce genre de détails pour privilégier un style sobre.

Ainsi, Giovani Francesco Straparole et Giambattista Basile furent des auteurs dont s'inspira sans doute Charles Perrault, qui les adapta en fonction du contexte littéraire de son époque.

B. L'univers féminin des *Contes*

Charles Perrault brosse, dans ses *Contes*, de nombreux portraits féminins. En représentant la société de son temps, il fait l'éloge des qualités mondaines des femmes, mais évoque également l'ambivalence de leur comportement.

1. L'éloge des qualités mondaines

L'engouement pour les contes de fées étant essentiellement féminin, Charles Perrault accorde une place importante aux femmes dans ses *Contes*. Six contes sur onze portent le titre des héroïnes ; à savoir *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Les Fées*, *Grisélidis* et *Peau d'Âne*. Cependant, Charles Perrault privilégie également les personnages féminins dans *Les Souhaits ridicules*, *La Barbe bleue* et *Riquet à la houppe*. Fanchon, dans le premier conte, fait preuve d'une grande prudence et invite son mari à utiliser ses dons avec parcimonie. Elle lui conseille de « [ne rien gâter par] impatience ». En cela, le personnage de Fanchon incarne la raison. Cette qualité lui permet de fixer des critères de vérité et d'erreur et de discerner ce qui est bon ou mauvais, afin d'effectuer des choix judicieux. La raison, proche de la « mediocritas » stoïcienne, renvoie à l'équilibre ; c'est-à dire ce qui représente le juste milieu. L'épouse de Barbe-bleue est la protagoniste de l'action malgré elle. La jeune femme découvre les cadavres des précédentes femmes de son mari. Le conte *Riquet à la houppe* a pour personnage principal un homme. Cependant, Riquet à la houppe est un homme « d'esprit », qui ne peut s'accomplir pleinement que par l'intermédiaire de la jeune fille sotte ; l'esprit et la beauté constituant des qualités indissociables. Excepté les contes du *Chat botté* et du *Petit poucet*, Charles Perrault met en avant les personnages féminins.

Les femmes représentées par l'auteur sont issues de différentes conditions de nature (humaine ou ogresse), d'âge (enfant, jeune femme, femme mariée ou mère) et de statut social (paysannes ou nobles). Cependant, Charles Perrault met davantage en avant des personnages féminins nobles ou faisant

l'objet d'une ascension sociale, comme La Belle au bois dormant, la cadette du conte *Les Fées*, Cendrillon, Peau d'Âne, la princesse sotte du conte *Riquet à la houppe* et Grisélidis. L'auteur privilégie cette catégorie sociale parce qu'elle illustre parfaitement le milieu mondain. Les personnages féminins possèdent, en effet, des qualités indispensables pour vivre à la cour du roi. Cendrillon, La Belle au bois dormant, Peau d'Âne ou la princesse sotte du conte *Riquet à la houppe* se caractérisent par leur beauté. Jean de la Bruyère dans *Les Caractères* évoque également cette qualité, affirmant qu' « un beau visage est le plus beau de tous les spectacles[1] […]» (10) ou que « L'agrément est arbitraire, la beauté est quelque chose de plus réel et de plus indépendant du goût et de l'opinion.[2] » (11). La beauté est pour cet auteur quelque chose que l'on ne peut expliquer, en raison de son caractère « indépendant du goût et de l'opinion ». Au contraire de cette qualité, l'agrément[3] dépend de l'appréciation personnelle de chacun. L'adjectif « belle » se définit, selon le dictionnaire de *L'Académie française*, comme étant « [ce] qui a les proportions & le meslange des couleurs necessaires pour plaire aux yeux. [4]» Cette définition renvoie davantage à une qualité physique qu'à une qualité morale, en raison des « proportions » et des « couleurs », qui sont directement perçues par la vision. La Belle au bois dormant est considérée comme « la plus belle personne du monde » et la jeune princesse dans le conte *Riquet à la houppe* « [lorsqu'elle] vint au monde était plus belle que le jour. » L'emploi des hyperboles « plus belle » ne précisent pas de quel type de beauté il s'agit. Charles Perrault semble privilégier la beauté physique. Le personnage de la Belle au bois dormant, par exemple, ne fait l'objet d'aucune caractérisation psychologique. Les Fées lui font des dons à la naissance, mais le narrateur ne fait pas référence à son caractère. Il fait une description physique de l'héroïne en précisant que « ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail ». Lors de son réveil, il précise « qu'elle était tout habillée fort magnifiquement ». La

[1] Voir le chapitre intitulé « Des femmes » de Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p.118.
[2] *Ibid*, p.118.
[3] L'agrément est l'art de plaire.
[4] Académie Française, *op.cit.*, p.93.

beauté renvoie davantage à des éléments physiques et matériels que psychologiques. Cependant, cette qualité n'est pas si transparente qu'on pourrait le croire, si l'on observe les autres personnages féminins. Pour l'esthétique classique, l'intérieur et l'extérieur doivent être en harmonie et la bonté est indissociable de la beauté. La bonté est « une inclination à faire du bien [1]». Cette qualité est à rapprocher de l'altruisme dont fait preuve Cendrillon à l'égard de ses sœurs. Elle les « coiff[e] parfaitement bien », alors que celles-ci sont antipathiques avec elle.

Les femmes nobles des *Contes* représentent le modèle de l' « honnête femme ». Sophie Raynard affirme que : « pour Faret et Du Bosc[2], l'honnêteté, qui relève de la raison et de la vertu, est d'une espèce unique ; seul le sexe fait la différence entre les hommes et les femmes[3] ». Elle précise également leur « réputation civilisatrice[4] ». Jacques Du Bosc évoque trois moyens que sont « la lecture, la conversation et la rêverie[5] », pour parvenir à ce modèle. L'« honnête femme » pour briller en société doit faire preuve d'éloquence (la lecture et la conversation) et de qualités morales (la raison et la vertu).

Conformément au modèle social de l'honnête femme, Charles Perrault souligne l'importance de l'agrément. Cet art de plaire est mentionné dans la seconde morale de *Cendrillon* :

> C'est sans doute un grand avantage,
> D'avoir de l'esprit, du courage,
> De la naissance, du bon sens,
> Et d'autres semblables talents,
> Qu'on reçoit du ciel en partage ;
> Mais vous aurez beau les avoir,
> Pour votre avancement ce seront des choses vaines,
> Si vous n'avez, pour les faire valoir,
> Ou des parrains, ou des marraines.[6]

L'auteur souligne l'importance des qualités de la femme acquises par

---

[1] Académie Française, *op.cit.*, p.111.
[2] Sophie Raynard fait référence aux auteurs Nicolas Faret et Jacques Du Bosc ayant écrit respectivement *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* (1630) et *L'Honnête femme* (1632).
[3] Sophie Raynard, *La Seconde préciosité*, Gunter Narr Verlag Tübingen, coll. Biblio 17, 2002, p.100.
[4] *Ibid.*, p.100.
[5] Jacques Du Bosc, *L'Honnête femme*, Paris, P.Aubouin, T.1, 1639-1640, p.1.
[6] Charles Perrault, *op.cit.*, p.58.

nature : « l'esprit », le « courage », la « naissance » et le « bon sens ». Cependant, Charles Perrault nuance ce propos en employant la conjonction de coordination « mais ». Ces qualités ne peuvent être mises en valeur sans l'intervention de « parrains, ou [de] marraines ». « L'avancement » désigne ici le désir d'ascension sociale des mondains. Il est nécessaire pour eux d'avoir des appuis dans le monde aristocratique. En évoquant les « parrains » et « marraines », Charles Perrault rapproche subtilement féerie et milieu mondain. Eux seuls sont, en effet, susceptibles d'accomplir ce désir d'ascension sociale. Les qualités évoquées précédemment constituent, cependant, des atouts indispensables pour réussir. Selon Tony Gheeraert, « Cendrillon […] obtient la reconnaissance de son mérite dès qu'elle paraît chez le prince [1]». Au premier abord, ce « mérite » semble être l'amour qu'elle ressent pour le prince, mais la morale du conte précise qu'il s'agit de son désir de réussite. En allant au bal, Cendrillon est consciente que la cour royale est un lieu propice pour faire reconnaître ses qualités morales. L'agrément constitue un moyen pour elle de parvenir à ses fins et l'accomplissement de cet « avancement » ne peut se faire sans l'appui de sa marraine. Cette morale, relativement pessimiste, guide le lecteur dans sa quête d'ascension sociale.

Charles Perrault pousse ce désir d'élévation en associant l'agrément à la bonne grâce. Selon Jacques Du Bosc, « la bonne grâce se définit à faire tout comme par nature et sans étude[2] ». Il sous-entend qu'elle est presque innée et qu'il n'y a pas de règles pour l'acquérir. Il est difficile de définir ce qu'est la bonne grâce, dans la mesure où, elle englobe à la fois l'art de plaire, la beauté et la bonté venant du cœur. Ces qualités sont indispensables pour mener une vie mondaine ; c'est ce que Charles Perrault affirme dans la première moralité de *Cendrillon* : « La bonne grâce est le vrai don des fées ; / Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout. » Ce don, tout comme l'agrément, est à situer dans un contexte mondain. La « bonne grâce » est à l'origine de la promotion sociale de Cendrillon. Selon la morale, cette

---

[1] GHEERAERT, Tony, De Doré à Perrault, Janvier 2007 [ref. du 3 janvier 2007]. Disponible sur : http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article782

[2] Jacques Du Bosc, *L'Honnête femme*, Lyon, Antoine Laurens, 1665, p.143.

qualité ne peut s'acquérir sans éducation :

> C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
> En la dressant[1], en l'instruisant,
> Tant et si bien qu'elle en fit une Reine.

Jacques Du Bosc revient sur son propos en estimant qu' « il faut avouer néanmoins qu'on en peut donner quelques règles.[2]» La « bonne grâce » est une qualité ambiguë à définir puisqu'elle semble à la fois naturelle et travaillée. Son apparente spontanéité ne peut s'acquérir sans éducation. Cendrillon accède ainsi au rang de « reine ».

L'« honnête femme » doit aussi faire preuve d'esprit, qualité sans laquelle, elle ne pourrait exceller en société. La princesse sotte obtient ce don de Riquet à la houppe. Avoir de l'esprit ne signifie pas seulement être intelligent, il faut également maîtriser la rhétorique, sans quoi, une « honnête femme » ne pourrait pas s'exprimer convenablement. Jacques Du Bosc affirme que : « le principal but de la Conversation est […] d'avoir de l'esprit et du jugement : c'est pour cette raison qu'on a besoin d'autre chose, que de bonne humeur, & qu'il faut pour le moins avoir autant d'addresse que de vertu.[3] » Cette « addresse » renvoie à l'aisance rhétorique que doit posséder l' « honnête femme ». Dans les salons, par exemple, son discours doit être bien construit et argumenté pour charmer son entourage.

La princesse doit réfléchir avant de s'exprimer et se sert de sa raison. Cette faculté fait partie de l'intellect et se rapproche de la notion d'« esprit », présente dans *Riquet à la houppe*. Lorsque la princesse tombe amoureuse d'un prince, elle préfère se retirer dans les bois pour « rêver [4]» ; c'est-à-dire penser. Elle est consciente qu'elle doit faire un choix important. Avant de devenir intelligente, la princesse n'avait pas réfléchi aux conséquences en acceptant la proposition de mariage de Riquet à la houppe. Charles Perrault montre qu'il ne faut pas faire de choix hâtif, au risque de le regretter par la suite. La princesse accepte de l'épouser et le narrateur nous informe « que l'amour seul fit cette Métamorphose ». Ce changement de

---

[1] En l'éduquant.
[2] Jacques Du Bosc, *op.cit.*, p. 144.
[3] Jacques Du Bosc, *op.cit.*, p. 53.
[4] Charles Perrault, *op.cit.* , p. 64.

situation semble être lié à une décision raisonnée. La princesse reconnaît, en effet, les « qualités de [l'] âme et [de l'] esprit » ainsi que « [la] discrétion[1] » de Riquet à la houppe. Charles Perrault décrit un amour spirituel, désintéressé de toute attirance physique. Cette conception se rapproche d'une doctrine chrétienne, prônée, notamment, par Saint Thomas d'Aquin. Etienne Gilson souligne cet amour désintéressé dans son étude consacrée au théologien : « La contemplation intellectuelle du beau ou du bien est au principe de l'amour spirituel.[2] » Le principe de la *dilectio* désigne un amour pur et spirituel. En ne percevant plus les défauts physiques de Riquet à la houppe, la princesse fait preuve d'esprit et s'élève moralement.

Charles Perrault souligne également la complémentarité de l'homme et de la femme. La princesse sotte acquiert de l'esprit au contact de Riquet à la houppe, tandis qu'elle le rend beau par sa présence. En devenant intelligente, elle symbolise le modèle de l'« honnête femme ». Beauté et esprit représentent l'idéal classique. Ces qualités forment un tout harmonieux. Charles Perrault en rapprochant Riquet à la houppe de la princesse, semble évoquer une sorte d'égalité entre « l'honnête homme » et l' « honnête femme ». Le traité de civilité de Nicolas Faret soumettent cette idée : « La générosité des femmes est la même que celle des hommes, et […] la différence entre leurs sexes n'en fait aucune de leurs vertus[3] ». La Bruyère, pourtant misogyne, évoque lui aussi cette sorte d'égalité : « Une belle femme qui a les qualités d'un honnête homme est ce qu'il y a au monde d'un commerce plus délicieux : l'on trouve en elle tout le mérite des deux sexes. » Cependant, l'emploi des adjectifs « belle » et « délicieux » montre que l'auteur met davantage en avant ses qualités physiques que son intelligence. Au contraire, Charles Perrault, dans la première moralité du conte *Riquet à la houppe*, privilégie l'esprit à la beauté physique en affirmant que : « Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce qu'on aime a de l'esprit. » La beauté n'est que le résultat de la réflexion fournie par l'esprit. Autrement dit, sans lui, elle ne peut exister.

---

[1] Intelligence.
[2] Etienne Gilson, *Le Thomisme*, Paris, J.Vrin, 1989, p.340.
[3] Nicolas Faret, *op. cit.*, p. 153.

Ainsi, pour Charles Perrault, l'ensemble des qualités mondaines constitue une apologie de l'« honnête femme ». Cependant, elles font davantage référence à l'art de vivre en société qu'à des vertus naturelles.

2. L'ambivalence des personnages féminins

Contrairement à l'éloge de l' « honnête femme », Charles Perrault représente, dans ses *Contes,* des portraits féminins peu flatteurs. Ce constat paraît surprenant de la part d'un partisan des Modernes, et pourtant, l'ensemble des femmes s'attèlent à des tâches domestiques liées au foyer. La cadette du conte *Les Fées* ou Cendrillon sont considérées comme des servantes, Peau d'Âne fait un gâteau ou une vieille femme file la laine. On est loin des salons où les femmes s'adonnent à des loisirs mondains.

Les personnages féminins sont souvent humiliés et avilis comme Cendrillon et la cadette du conte *Les Fées*. Dans *Cendrillon,* Charles Perrault décrit avec réalisme la misère dans laquelle l'héroïne vit en affirmant qu' « elle couchait tout en haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paillasse[1] ». Cette « méchante paillasse » a pour but d'attirer la compassion des lecteurs à l'égard de Cendrillon. La femme est soumise à l'autorité des hommes : le mari jaloux de Grisélidis l'humilie en la déshonorant et la jeune épouse de Barbe bleue doit faire face à la terrible colère de son époux. Les femmes sont alors érigées au rang de victimes.

Charles Perrault souligne également l'ambigüité des personnages féminins. Partagés entre les notions de bien et de mal, on ne peut les considérer comme des figures strictement positives ou négatives. Le comportement de ces personnages féminins est à l'origine de ce paradoxe. Alors que la Belle au bois dormant incarne la perfection grâce au symbole du chiffre sept (nombre de dons donnés à sa naissance par les fées), l'épouse de Barbe bleue fait preuve de curiosité. Le narrateur évoque son impatience pour découvrir ce qu'il y a dans le cabinet : « elle y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.49.

deux ou trois fois[1] ». Cette « précipitation » traduit un désir de connaissance insatisfait. L'épouse souhaite transgresser l'interdit, alors qu'elle est consciente de l'avertissement de son mari. Elle s'écarte de la raison et de la vertu. Charles Perrault souligne cette « tentation », que l'on peut rapprocher du péché originel. En prenant pour exemple cette jeune épouse, l'auteur dénonce de façon virulente ce vice. Bien que victime de la violence de Barbe-bleue, ce personnage féminin ne peut faire totalement l'adhésion du lecteur. Pour Pascal, « la curiosité n'est que vanité.[2] » ; autrement dit ce défaut mène à l'autosatisfaction. La clé du cabinet constitue l'unique préoccupation de l'épouse de Barbe-bleue. Tachée de sang, elle symbolise le mal déjà fait. L'épouse de Barbe-bleue est considérée comme un contre-modèle du christianisme, dans la mesure où, son comportement excessif et emporté la conduit à sa perte. Sa précipitation dans l'escalier en est un exemple. Charles Perrault précise que « la tentation [de l'héroïne] était si forte qu'elle ne put la surmonter.[3] » L'auteur considère, comme Pascal, que la curiosité est une passion que l'on ne peut contrôler. La jeune femme est si aveuglée par cette « tentation » qu'elle quitte ses convives. Charles Perrault fait donc de la curiosité un vice touchant principalement les femmes.

L'auteur évoque l'oisiveté des femmes. Dans *Barbe bleue*, il décrit les activités auxquelles s'adonnent les convives chez la jeune mariée : « Ce n'était que promenades, que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, que collations : on ne dormait point, et on passait toute la nuit à se faire des malices les uns aux autres.[4] » Cette énumération rend compte de leurs multiples loisirs. La répétition du pronom relatif « que » traduit un certain agacement de la part de l'auteur. Il dénonce l'aspect superficiel de ces activités. Charles Perrault souligne également la cupidité de ces femmes, qui « ne cessaient d'exagérer et d'envier le bonheur de leur amie [à la vue de tous ces meubles, tapisseries, miroirs, sofas…].[5] » Elles ne privilégient que l'aspect matériel des choses. L'auteur dénonce implicitement leur

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.* , p.29.
[2] Blaise Pascal, *Pensées*, Dijon, Victor Lagier, 1835, p.73.
[3] Charles Perrault, *op.cit.* , p.30.
[4] Charles Perrault, *op.cit.* , p.27-28.
[5] *Ibid*, p.29.

conception erronée du bonheur. La vue de ces richesses les aveugle et les empêche de prendre du recul. Comme la jeune épouse, elles oublient la réputation cruelle de Barbe bleue.

Charles Perrault a recours au symbole du miroir pour dénoncer la vanité de certaines femmes. C'est le cas des sœurs de Cendrillon, qui ne cessent de se mirer. De façon comique, l'auteur n'hésite pas à se moquer de leur caractère égoïste en retranscrivant au discours direct leurs paroles :

> -Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre[1].
> - Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense[2], je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes.[3]

À tour de rôle, les deux sœurs mettent en avant leur ego en employant le pronom personnel « moi ». Comme dans *Barbe bleue*, leur cupidité est évoquée, à travers la description précise qu'elles font de leurs vêtements. Le lecteur devient le spectateur d'une comédie mettant en scène la rivalité des deux sœurs . Cette mascarade est peut être une façon, pour Charles Perrault, de se moquer de ces « Dames de Paris » qu'il évoque déjà dans la dédicace destinée à Mademoiselle***[4] de *Grisélidis*. Au contraire de la patiente Grisélidis, ces femmes nobles ne sont pas vertueuses :

> Une Dame aussi patiente
> Que celle dont ici je relève le prix,
> Serait partout une chose étonnante,
> Mais ce serait un prodige à Paris.
>
> Les femmes y sont souveraines.
> Tout s'y règle selon leurs vœux,
> Enfin c'est un climat heureux
> Qui n'est habité que de Reines. […]
>
> Ce n'est pas que la Patience
> Ne soit une vertu des Dames de Paris,
> Mais par un long usage elles ont la science
> De la faire exercer par leurs propres maris.[5]

De façon ironique, Charles Perrault les considère comme des « Reines ». Le terme « souveraines » dénonce, en partie, l'excès d'autorité qu'on les

---

[1] Dentelle d'Angleterre.
[2] En revanche.
[3] *Ibid*, p.50-51.
[4] Il s'agit peut être de Melle Lhéritier.
[5] Charles Perrault, *op.cit.* , p.85-86.

femmes. On retrouve ce motif dans *Cendrillon* : la marâtre est « hautaine » et a une emprise absolue sur son mari faible. Charles Perrault évoque aussi la frivolité et les caprices de ces femmes nobles. De façon grinçante, l'auteur compare les « maris » à Grisélidis, qui doivent endurer leurs épouses. Par cette dédicace, l'auteur semble essayer de convaincre un public d'hommes en raillant ce type de femmes. Toutefois, son attitude est paradoxale et l'on ne sait pas exactement quel parti il veut prendre.

Les *Contes* mettent en scène des personnages féminins vertueux ou naïfs, mais n'est-ce qu'une apparence ? Le Petit Chaperon rouge est une petite fille naïve, mais son surnom ne semble pas relever du hasard. Il possède un double sens : la couleur rouge peut renvoyer soit à la chair ou soit à un caractère érotique. La scène du lit, par exemple, est ambiguë, dans la mesure où la petite fille se « déshabille ». La couleur rouge est une métaphore de la chair appétissante du Petit Chaperon rouge. Cela peut traduire un certain désir sexuel du Loup. La bonté de Cendrillon est considérée comme exemplaire, mais cette qualité exprime, comme nous l'avons vu, un certain désir d'ascension sociale. Elle le fait savoir explicitement à sa marraine, lorsqu'elle lui fait remarquer qu'elle n'a pas l'intention de se rendre au bal avec ses « vilains habits »[1]. Cendrillon fait également preuve de ruse en demandant, sans en avoir à l'air, à Javotte une de ses vieilles robes pour se rendre au bal[2]. Charles Perrault montre qu'elle n'est pas si innocente, mais son intelligence fait d'elle une héroïne consciente de sa future réussite sociale.

Charles Perrault fait peu de références au merveilleux pour discréditer les femmes. L'ogresse du conte *La Belle au bois dormant* est anthropophage. Son caractère monstrueux renvoie à un désir d'autorité extrême et elle se jette par orgueil dans une cuve remplie de reptiles. La caricature est donc un moyen pour Perrault d'insister sur ces deux défauts. L'attitude grotesque de l'ogresse est démesurée et extrême. Proche de l'animalité, elle ne peut contrôler ses pulsions et souhaite dévorer la Belle au bois dormant et ses enfants. En cela, elle est le contre-modèle de

[1] *Ibid*, p. 53.
[2] *Ibid*, p. 55.

l’esthétique classique.

Ainsi, malgré la grande influence qu’exercent les femmes au sein des *Contes* et de la vogue des contes de fées, Charles Perrault ne se fait pas pour autant un porte voix du féminisme. Cette affirmation reste, cependant, à nuancer, dans la mesure où son œuvre semble, essentiellement, s’adresser à ces mondaines. On peut penser que Charles Perrault a rédigé ses *Contes* dans le but d’éduquer les jeunes filles ou jeunes épouses.

C. Les *Contes* : une œuvre littéraire

Les *Contes* de Perrault ressemblent peu aux contes issus de la tradition orale. Le style de l'auteur et les moralités en font une œuvre littéraire.

1. La sobriété du style de Perrault

Contrairement aux contes oraux, qui peuvent évoluer en fonction des versions des conteurs, Charles Perrault a fixé son œuvre par écrit. Les *Contes* ne peuvent plus évoluer. Les textes résultent d'un travail très élaboré. Ils constituent, en cela, une œuvre littéraire à part entière. Charles Perrault donne à ses contes un style limpide et simple. Les phrases s'enchaînent rapidement et créent un rythme soutenu. Par cette simplicité du style, l'auteur prétend destiner ses *Contes* à un public d'enfants. Il justifie son choix dans sa dédicace adressée à Mademoiselle[1] :

> Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en n'ont pas encore.[2]

Le public enfantin et le motif de l'instruction sont des moyens, pour Charles Perrault, de légitimer son œuvre à l'égard des mondains. Il se rapproche du style oral des contes populaires en employant des formules archaïsantes[3]. Son œuvre s'adresse essentiellement à des mondains, dans la mesure où, il affirme dans sa préface que « [ses contes] n'étaient pas de pures bagatelles[4]». Ce genre subversif évoque la difficulté de déterminer le type de public auquel s'adresse Perrault. En adoptant une prose limpide, il joue sur tous les tableaux. Elle désigne la langue des nourrices et de façon métaphorique la langue française. Avec les *Contes*, Charles Perrault souhaite se démarquer des modèles prônés par les Anciens.

La simplicité de son style se caractérise par l'emploi de la parataxe. Dans *La Belle au bois dormant*, par exemple, l'auteur utilise ce procédé pour décrire les différentes actions du prince : « Il passe une grande cour

[1] Dédicace du conte *La Belle au bois dormant*.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p.8.
[3] Voir Chapitre 1, p.31.
[4] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.49.

pavée de marbre, il monte l'escalier, il entre dans la salle des Gardes […][1] ». Cette juxtaposition de phrases est dépourvue de mot de liaison. Charles Perrault aurait pu utiliser des adverbes comme « puis » et « enfin » pour montrer cette succession d'actions. Les répétitions du pronom personnel « il » créent un style enfantin. En donnant cette impression de ne pas maîtriser l'emploi des liens logiques, Charles Perrault tend à reconstituer le style naïf des contes oraux. L'auteur a également recours aux ellipses narratives. Ce procédé traditionnel du conte a pour but de faire l'économie du récit en allant à l'essentiel. Dans *La Belle au bois dormant*, Charles Perrault fait rapidement référence au mariage du prince et de la princesse : « […] [A]près soupé, sans perdre de temps, le grand Aumônier les maria dans la Chapelle du Château […].[2] » Peut être a-t-il jugé inutile de développer cet évènement pour se focaliser davantage sur la suite du récit. L'ellipse est également un moyen de passer sous silence certaines actions. Charles Perrault respecte la bienséance, dans *Le Petit Chaperon rouge*, en ne détaillant pas la scène où la grand-mère est dévorée par le loup. Il ne souhaite pas choquer le lecteur. Pour faire l'économie de son récit, l'auteur fait peu de descriptions. Les personnages ne font pas vraiment l'objet d'une caractérisation psychologique. Le petit Poucet fait preuve de bravoure en sauvant ses frères, mais on ne sait pas ce qu'il pense de l'attitude de ses parents. Le conte s'oppose aux longues descriptions psychologiques que l'on retrouve chez les Précieuses, comme le fait Madame de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*. En simplifiant son style, Charles Perrault rend les *Contes* accessibles aussi bien aux enfants qu'aux adultes.

La formule « Il était une fois » symbolise le merveilleux. Elle est présente dans neuf contes. L'imparfait renvoie à un passé révolu et ne fait référence à aucune époque précise. « Il était une fois » fait passer le lecteur de la réalité au merveilleux. On entre dans la logique propre du conte, qui s'oppose à la raison. Cependant, Charles Perrault respecte l'esthétique classique en n'employant qu'avec sobriété le merveilleux. Peu de personnages surnaturels sont représentés, contrairement aux contes de fées

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.15.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p.16-17.

populaires ou ceux de ses contemporaines. Dans le conte *Finette Cendron*, Madame d'Aulnoy insiste sur les traits physiques de l'ogresse et de l'ogre :

> Quand [Finette et ses sœurs] furent à la porte du château, elles frappèrent : aussitôt une vielle femme épouvantable, leur vint ouvrir, elle n'avait qu'un œil au milieu du front, mais il était plus grand que cinq ou six autres, le nez plat, le teint noir et la bouche si horrible, qu'elle faisait peur ; elle avait quinze pieds de haut et trente de tour. […] L'ogre était six fois plus haut que sa femme ; quand il parlait, la maison tremblait, et quand il toussait, il semblait des éclats de tonnerre ; il n'avait qu'un grand vilain œil, ses cheveux étaient tout hérissés […][1]

Dans la version du *Petit Poucet,* Charles Perrault ne fait pas de description physique de l'ogre et de sa femme. Il ne décrit que leurs filles :

> L'Ogre avait sept filles, qui n'étaient encore que des enfants. Ces petites ogresses avaient toute le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une fort grande bouche avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre.[2]

L'auteur des *Contes* atténue le merveilleux en précisant que ces petites ogresses « n'étaient encore que des enfants ». Elles apparaissent presque innocentes. Contrairement à Madame d'Aulnoy, il ne décrit pas la couleur du teint des ogresses et n'emploie pas l'adverbe « si » ou des comparatifs de supériorité pour accentuer l'effroi. Cependant, Charles Perrault souligne le danger qu'elles représentent en évoquant leurs « longues dents fort aiguës ». On remarque également que son style est plus concis que Madame d'Aulnoy, dans la mesure où il passe sous silence certains détails physiques. *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet* et *Le Chat botté* sont les seuls contes à mettre en scène des ogres ou des ogresses. Les bottes de sept lieues ne font qu'une brève apparition dans *La Belle au bois dormant* et *Le Petit Poucet*. Le rat, les lézards ou la citrouille de *Cendrillon* sont successivement transformés en cocher, laquais et carrosse, mais ces éléments merveilleux ne servent que de décor au récit. La clé enchantée (*Barbe bleue*), l'âne magique (*Peau d'Âne*) ou les baguettes magiques (*Cendrillon, Peau d'Âne*) sont brièvement évoqués par Perrault. Il procède ainsi à une épure du merveilleux.

Charles Perrault souhaite mettre son œuvre à distance du merveilleux.

---

[1] Extrait de *Finette Cendron* de Madame d'Aulnoy se trouvant dans le dossier d'Hélène Tronc : *Ibid*, p.205-206.
[2] *Ibid*, p.78-79.

Le classicisme prône une esthétique rationnelle et refuse les superstitions des contes populaires. L'esprit cartésien de Charles Perrault se caractérise par la clarté, la logique et la rigueur de la pensée. Il précise que l'amour de la princesse pour Riquet à la houppe n'est pas dû « aux charmes de la Fée ». La féerie n'est plus qu'un moyen, pour l'auteur, d'évoquer des problématiques liées à la psychologie relevant des sentiments. Il privilégie, par ailleurs, les qualités humaines des personnages. Le Petit Poucet et le Chat botté font preuve de bravoure et de ruse en combattant des ogres. Ainsi, de façon métaphorique les qualités humaines surpassent le merveilleux.

2. Les moralités

Dans sa préface, Charles Perrault souligne l'importance des moralités. Il insiste sur le but didactique des *Contes*, conformément aux « [récits] que nos aïeux ont inventés pour leurs Enfants [1]». Dans le respect de la tradition orale, les moralités doivent être utiles et « instructive[s] ». Elles apportent des enseignements au lecteur. On retrouve, dans les moralités, la conception manichéenne des *Contes*, Charles Perrault affirmant que « partout la vertu est récompensée, et partout le vice y est puni[2] ». Cette vision est à rapprocher de la doctrine chrétienne. Par le biais des moralités, Charles Perrault suggère au lecteur des modèles de comportements à suivre, qui ressemblent à la notion d'exemplum : « il est certain que [les fables] excitent dans les Enfants le désir de ressembler à ceux qu'ils voient devenir heureux, et en même temps la crainte des malheurs où les méchants sont tombés par leur méchanceté.[3] » Cette « crainte » est une façon de mettre à distance le lecteur. Il est invité à réfléchir sur les conséquences qu'engendrent de mauvaises actions. La moralité du *Petit Chaperon rouge* procède à la fonction cathartique du conte. Les faits marquants, comme la dévoration de la petite fille, doivent toucher le lecteur. La morale avertit les jeunes filles du danger que représente le « Loup » :

---

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.51.
[2] *Ibid*, p.51.
[3] *Ibid*, p.52.

Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toutes sortes de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange. […]
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux.[1]

Elle les invite à se méfier des apparences et de l'hypocrisie. *Le Petit Chaperon rouge* est le seul conte ayant une fin tragique. Les autres contes, au contraire, s'opposent à la catharsis d'Aristote. Perrault privilégie les fins heureuses : montrer le bien permet de faire le bien. Il met en avant, par exemple, l'honnêteté dont est dotée la cadette du conte *Les Fées* :

L'honnêteté coûte des soins,
Et veut un peu de complaisance[2],
Mais tôt ou tard elle a sa récompense,
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins.[3]

De façon explicite, l'auteur invite le lecteur à être honnête et à faire des efforts pour y parvenir. Les contes privilégient les qualités comme la bonté dont fait preuve Cendrillon, ou Peau d'Âne, qui à force de patience voit sa « vertu […] couronnée[4] ». Ils dénoncent également des comportements à ne pas suivre. C'est le cas, notamment, de la curiosité dans *Barbe bleue*, qui « coûte souvent bien des regrets[5] » ou de l'imprudence de certains hommes incapables « de bien user des Dons que le Ciel leur a faits [6]» (*Les Souhaits ridicules*).

Charles Perrault précise, dans sa préface, que le récit « enjoué » doit accompagner les moralités, dans le but « de les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruis[e] et divert[isse] tout ensemble [7]». Il privilégie l'aspect ludique des *Contes*, en respectant le principe de l'*Art Poétique* d'Horace, qui mêle « l'utile à l'agréable ». Le lecteur est à la fois instruit et charmé par l'œuvre. Les moralités constituent les fondements de l'éducation et des mœurs : « Ce sont des semences qu'on jette qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse,

[1] *Ibid*, p.145.
[2] L'honnêteté demande des efforts.
[3] *Ibid.*, p.167.
[4] *Ibid.*, p.154.
[5] *Ibid*, p.115.
[6] *Ibid*, p.123.
[7] *Ibid*, p.49.

mais dont il ne manque guère d'éclore de bonnes inclinations[1] ». Selon une note de Jean-Pierre Collinet, cette affirmation est à rapprocher des propos de La Fontaine au sujet d'Esope : « La lecture de son ouvrage répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu[2]». Pour Charles Perrault, la métaphore florale des « semences » souligne, implicitement, le fait que les moralités conduisent à un cheminement progressif de la pensée et « font [, par conséquent,] éclore de bonnes inclinations ». Autrement dit, les moralités ont un effet différé, mais une longue réflexion permet au jeune lecteur d'accomplir, par la suite, de bonnes actions. Comme les humanistes de la Renaissance, l'auteur a foi en l'homme. Il pense que les moralités sont capables de le guider dans sa quête d'identité. Dans les contes en prose, les moralités se distinguent des récits par leur forme versifiée et sont explicites. Sans doute est-ce un moyen efficace pour les retenir. Les moralités des contes en vers sont au contraire implicites, mais elles se situent en fin de récit. Seule, la nouvelle *Grisélidis*, fait exception à la règle. Charles Perrault distille de façon éparse des concepts moraux. Il critique, notamment par l'intermédiaire du narrateur, le jugement que porte le prince à l'égard des femmes :

> Ce tempérament héroïque [de rendre heureux les peuples]
> Fut obscurci d'une sombre vapeur
> Qui, chagrine et mélancolique
> Lui faisait voir dans le fond de son cœur,
> Tout le beau sexe[3] infidèle et trompeur.
> Dans la femme où brillait le plus rare mérite,
> Il voyait une âme hypocrite,
> Un esprit d'orgueil enivré,
> Un cruel ennemi qui sans cesse n'aspire
> Qu'à prendre un souverain empire
> Sur l'homme malheureux qui lui sera livré.[4]

Cet extrait montre, à quel point, le prince est aveuglé par la haine qu'il voue au sexe féminin. Il considère de façon métaphorique la femme comme « un cruel ennemi qui sans cesse n'aspire/ Qu'à prendre un souverain empire/ Sur l'homme malheureux qui lui sera livré. » Le prince confond les relations privées (d'ordre affectif) avec les relations publiques de son État. La femme

---

[1] *Ibid*, p.52.
[2] *Ibid*, p.299. Jean-Pierre Collinet évoque la fable de La Fontaine intitulée *A Mgr le Dauphin*.
[3] Le sexe féminin.
[4] Charles Perrault, *op.cit.*, p.87.

est pour lui autoritaire et destructrice. Le verbe « livrer » renforce cette impression et l'homme est considéré comme une proie qu'elle traquerait. Le narrateur condamne implicitement le jugement hâtif du prince. Cependant, sous cet aspect édifiant, les *Contes* se distinguent de la fable, dans la mesure où ils emploient des moralités complexes. Elles ne sont pas aussi explicites qu'elles devraient l'être.

Les moralités sont censées apporter un enseignement au lecteur pour lui permettre de corriger ses défauts, de distinguer ce qui est bon ou mauvais, et de faire preuve d'esprit critique. Or, en les observant attentivement, force est de constater qu'elles ne respectent pas leur propre définition. Charles Perrault détourne la notion de « moralité ». Il n'exploite pas totalement le récit du *Petit Chaperon rouge* puisqu'il ne blâme pas la mère, qui aurait dû avertir son enfant du danger qu'elle courait. Les moralités de *La Belle au bois dormant* restent également partielles. Dans la première, Charles Perrault se contente d'affirmer qu'il faut être patient en amour et « attendre quelques temps pour avoir un époux [1]». La seconde n'apporte rien au lecteur, puisqu'il n'a « pas la force ni le cœur/ De […] prêcher cette morale[2] ». L'auteur admire seulement l'amour, qui lie les personnages et se contente de rassurer les jeunes filles encore célibataires. Comme dans *Le Petit Chaperon rouge*, les moralités de *La Belle au bois dormant* ne prennent pas en compte tous les problèmes posés par le conte. Charles Perrault, en effet, ne fait aucune allusion à la vengeance de la vieille fée, ni à l'anthropophagie de l'ogresse et n'évoque pas la mauvaise relation qu'entretient le prince avec sa mère (il lui cache son mariage et ses deux enfants). La moralité du *Petit poucet* se focalise uniquement sur la différence du héros :

> 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.[3]

---

[1] *Ibid.*, p.21.
[2] *Ibid.*, p.22.
[3] *Ibid.*, p.84.

L'auteur blâme les parents de ne pas accepter le Petit poucet tel qu'il est, mais la problématique essentielle du conte reste la pauvreté. La mère du héros regrette d'abandonner ses enfants, mais elle se trouve face à un dilemme : faut-il choisir de survivre pour soi ou faut-il mourir ? Charles Perrault aurait dû davantage se focaliser sur cette problématique. Cependant, les deux derniers vers de la moralité soulignent un point important du conte : il ne faut pas sous-estimer un plus petit que soi et son aide peut être utile. Le handicap du Petit poucet s'avère être, en fait, un atout. Sa ruse l'aide, notamment, à sauver ses frères de l'ogre.

Certaines moralités des *Contes* sont également immorales. La dernière du *Chat botté* souligne l'importance des détails physiques et matériels :

> Si le fils d'un Meunier, avec tant de vitesse,
> Gagne le cœur 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.[1]

Les apparences sont des atouts pour séduire quelqu'un. Cette moralité est décevante, dans la mesure où, Charles Perrault affirme le contraire dans *Riquet à la houppe* : l'amour doit privilégier la beauté de l'esprit : « Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce que l'on aime a de l'esprit. » La première moralité du *Chat botté* entre en contradiction avec le conte. Charles Perrault privilégie « l'industrie[2] » et le « savoir-faire » aux « biens acquis ». Il respecte les valeurs morales de l'éducation, mais, dans le conte, ces qualités sont employées à des fins égoïstes : le fils du Meunier accède, grâce à la ruse et à la malhonnêteté du chat, à une condition sociale plus confortable, en devenant le marquis de Carabas. Le comportement de la princesse, dans *Riquet à la houppe*, entre également en contradiction avec la première moralité du conte. Elle fait preuve de franchise en avouant au prince qu'elle ne souhaite pas l'épouser : « Je ne crois pas pouvoir jamais prendre [cette décision] telle que vous la souhaitez [3]», mais son attitude est surprenante puisqu'elle considère la laideur physique de Riquet à la houppe

[1] *Ibid.*, p.43.
[2] L'habileté.
[3] *Ibid.*, p.66.

comme rédhibitoire. La princesse finit tout de même par l'épouser, et Charles Perrault introduit, de façon brutale, un dénouement burlesque :

> […] La Princesse ayant fait réflexion sur la persévérance de son Amant […], ne vit plus la difformité de son corps, ni la laideur de son visage, que sa bosse ne lui sembla plus que le bon air d'un homme qui fait le gros dos et qu'au lieu que jusqu'alors elle l'avait vu boiter effroyablement, elle ne lui trouva plus qu'un certain air penché qui la charmait ; […] ses yeux, qui étaient louches, ne lui parurent que plus brillants, que leur dérèglement passa dans son esprit pour la marque d'un violent excès d'amour et qu'enfin son gros nez rouge eut pour elle quelque chose de Martial et d'Héroïque. [1]

L'auteur se moque des descriptions héroïques, que font les Précieuses dans leurs romans. Il donne l'impression au lecteur que la moralité est conforme au dénouement du récit, puisqu'il « force » son héroïne à tomber amoureuse du prince. Nous pouvons en conclure, comme l'affirme Marc Soriano que «*Riquet à la houppe* est, de loin, le conte le moins réussi du recueil[2]».

Dans *Les Souhaits ridicules,* Charles Perrault condamne les paysans :

> Bien est donc vrai qu'aux hommes misérables
> Aveugles, imprudents, inquiets, variables,
> Pas n'appartient de faire des souhaits,
> Et que peu d'entr'eux sont capables
> De bien user des dons que le Ciel leur a faits.[3]

L'énumération des adjectifs « aveugles », « imprudents », « inquiets » et « variables » discrédite ces hommes. Charles Perrault dénonce ici leur caractère instable. Pour lui, ils représentent le contre-modèle de la raison et de l'équilibre. Le bûcheron des *Souhaits ridicules* est incapable de faire preuve d'esprit critique. Ses deux premiers souhaits (l'aune de boudin et faire le vœu que sa femme ait une aune de boudin pendue au bout du nez) sont irréfléchis. Il s'agit de caprices dus à son emportement contre sa femme. En faisant référence aux paysans, Charles Perrault affirme, dans sa moralité, que « peu d'entr'eux sont capables/ De bien user des dons que le Ciel leur a faits ». De façon cruelle et arbitraire, l'auteur prétend que les pauvres ne méritent pas leur condition. Dans cette violente satire, il généralise ses propos et montre à ses lecteurs la supériorité de la haute société sur le peuple.

Les moralités renvoient également à un temps révolu, en témoigne le

---

[1] *Ibid.*, p.68.
[2] Marc Soriano, *op.cit.*, p.201.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p.157.

conte *La Barbe bleue* :

> On voit bientôt que cette histoire
> Est un conte du temps passé ;
> Il n'est plus d'Epoux si terrible,
> Ni qui demande l'impossible,
> Fût-il malcontent et jaloux.[1]

En affirmant qu'il n'existe plus au XVII[e] siècle d'hommes aussi cruels que Barbe bleue, Charles Perrault rend caduc cette morale.

Deux moralités d'un même conte peuvent se contredire. *Cendrillon* en est un exemple. La première moralité du conte fait l'éloge de la beauté des femmes et de la bonne grâce. Charles Perrault nous informe que ces deux qualités sont des atouts pour réussir socialement : « La beauté pour le sexe est un rare trésor [2]» et « Sans [la bonne grâce on ne peut rien, avec elle, on peut tout.[3]» La seconde moralité de *Cendrillon* annule la première. L'auteur précise que, sans l'appui de « parrains » ou de « marraines », on ne peut faire reconnaître ni ses talents, ni s'élever socialement. Dans *Peau d'Âne,* après avoir précisé que « la Vertu peut être infortunée/ Mais qu'elle est toujours couronnée », Charles Perrault fait une satire des femmes :

> Que de l'eau claire et du pain bis
> Suffisent pour la nourriture
> De toute jeune Créature,
> Pourvu qu'elle ait de beaux habits ;
> Que sous le Ciel il n'est point de femelle
> Qui ne s'imagine être belle,
> Et qui souvent s'imagine encor
> Que si des trois Beautés la fameuse querelle
> S'était démêlée avec elle,
> Elle aurait eu la pomme d'or.[4]

Comme dans *Barbe bleue,* il critique le caractère frivole et superficiel des femmes. Il fait peut-être référence au concours de beauté opposant Aphrodite à Héra et Athéna dans la mythologie grecque. Paris choisit Aphrodite et lui remit une pomme d'or. De façon satirique, Charles Perrault montre que « l'eau claire et le pain bis » sont des moyens de punir la frivolité des femmes. Il les discrédite en les qualifiant de « femelle ».

Ces moralités, aussi décevantes et surprenantes soient-elles, relèvent

---

[1] *Ibid.*, p.34.
[2] *Ibid.*, p.58.
[3] *Ibid.*, p.58.
[4] *Ibid.*, p.148-149.

d'un jeu littéraire et mondain. Elles sont, par conséquent, inadaptées au jeune lecteur. Eric Tourette précise que « bien des éditeurs en ont conclu qu'ils pouvaient […] les supprimer dans les volumes qu'ils publient, peut-être aussi au nom des capacités d'intellection supposées d'un lectorat enfantin[1] ». Les moralités jugées contradictoires et immorales procèdent de ce choix, mais il est regrettable de les voir disparaître dans les éditions contemporaines. Cela ôte d'une certaine façon le charme des contes.

Charles Perrault instruit à sa façon le public mondain. Il se moque avec lui des contes oraux du temps passé. La nouvelle *Grisélidis* tout comme le conte *La Barbe bleue* évoquent des comportements dépassés. Il n'existe plus de maris aussi cruels et ce sont désormais eux, qui doivent faire preuve de « patience » envers leurs femmes. Charles Perrault montre que la société du XVII^{e} siècle a évolué depuis la tradition orale. Les portraits satiriques féminins, dans les *Contes*, ne doivent pas être considérés comme une diatribe. Au contraire, l'auteur invite son lectorat, essentiellement constitué de femmes, à prendre ses propos avec humour. Charles Perrault détourne la notion de « moralité » : il ne souhaite pas tirer de ses contes des enseignements austères. Les moralités ont pour but de relativiser les faits énoncés. Face à cette prise de distance, le lecteur est invité à se prendre au jeu. La lucidité des moralités rend compte de la réalité du milieu mondain. Pour réussir socialement, il faut trouver des appuis (*Cendrillon*) et faire preuve d' « industrie » et de « savoir faire » (*Le chat botté*). Les apparences tiennent également une place importance dans le milieu mondain (*Le chat botté, Cendrillon* et *Peau d'Âne*). On peut en conclure que ces moralités sont destinées à éduquer les jeunes adultes issus de la haute société. Cette lucidité les invite à mieux vivre dans leur milieu. Le bonheur, selon Perrault, consiste donc à rire de soi et des autres pour progresser dans la vie. Le véritable sens des moralités réside dans une éducation fondée sur l'humour et la lucidité.

---

[1] Eric Tourette, *Charles Perrault Contes 20 illustrations de Gustave Doré*, Rosny sous Bois, Bréal, 2006, p.19.

D. Polysémie et ambivalence du langage

La parole tient une place importante dans les *Contes* de Perrault. Au XVII[e] siècle, la maîtrise du langage constitue un atout considérable pour réussir socialement. L'auteur initie ses lecteurs aux différentes facettes de l'éloquence.

1. L'éloquence : une allégorie de la politesse

Le conte *Les Fées* souligne l'importance du langage en faisant référence à l'éloquence. Après avoir été serviable envers la fée, la cadette reçoit pour don « qu'à chaque parole […] [il lui] sortira de la bouche ou une Fleur, ou une Pierre précieuse.[1] » Ces fleurs ou ces pierres précieuses sont l'expression de la parole fleurie. Cette métaphore de l'éloquence rend compte d'un langage fécond, propice à la conversation mondaine. Ce passage du conte *Les Fées* peut être mis en parallèle avec Polymnie, une des neufs Muses de la mythologie grecque. Sous l'Antiquité, elle incarne la rhétorique ou la poésie lyrique. Dans l'art, elle est souvent représentée couronnée de fleurs, de perles ou de pierreries. Un tableau d'Eustache Le Sueur intitulé « Melpomène, Erato et Polymnie »[2] représente la muse Polymnie, sous les traits d'une jeune femme, agenouillée au premier plan à gauche. Vêtue d'une tunique jaune et couronnée de fleurs, elle déchiffre une partition. Elle semble guider Melpomène[3] et Erato[4] dans leur exercice musical et lyrique. L'expression douce de son visage rend compte de son attitude posée. Cette douceur est discrètement mentionnée dans la première moralité des *Contes* :

> Les Diamants et les Pistoles,
> Peuvent beaucoup sur les Esprits ;
> Cependant les douces paroles
> Ont encor plus de force, et sont d'un plus grand prix.[5]

Charles Perrault accorde une grande importance aux « douces paroles ». Il reconnaît leur supériorité face aux richesses matérielles, que sont « les

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.46.
[2] Voir annexe 5, p.18.
[3] Muse du chant et de l'harmonie musicale.
[4] Muse de la poésie lyrique et érotique.
[5] Charles Perrault, *op.cit.*, p.48.

Diamants et les Pistoles ». Cependant, le conte est légèrement décalé par rapport à cette moralité. Certes, la cadette fait preuve de « douceur » envers la vieille femme en lui offrant à boire, mais on ne peut pleinement apprécier la qualité de son éloquence. Comme le fait justement remarquer Marc Fumaroli dans *La Diplomatie de l'esprit*, l'importance de ce trait oratoire fait l'objet d'un plus long développement dans *Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur*[1] de Melle Lhéritier. Cependant, Charles Perrault use d'une « éloquence fleurie », mais ne renoue pas avec les ornements asianistes ; rhétorique classique fondée sur un style opulent et maniéré. Il s'inspire davantage de la sobriété du style antique de l'atticisme, mais ne repousse pas pour autant les ornements de l'éloquence, c'est-à-dire de la métaphore florale, dont il use avec parcimonie, pour vanter les « bienfaits » de la rhétorique mondaine.

Selon Marc Fumaroli, Melle Lhéritier s'inspire du principe de l' « eloquentia des humanistes[2] ». La conjonction de coordination « ou » du titre, nous indique qu'il s'agit également des « effets de la douceur ». Melle Lhéritier revendique une rhétorique propre au milieu mondain, touchant essentiellement les femmes. Charles Perrault partage également ce point de vue, même s'il le mentionne de façon plus implicite. L'éloquence mondaine est une disposition naturelle que possèdent les femmes. Elle constitue l'essence même de la conversation et facilite les rapports humains. Melle Lhéritier donne à une des fées de son récit le nom d' « Eloquentia Nativa », signifiant l' « éloquence innée ». La douceur du discours permet à celui ou à celle qui le maîtrise, de tempérer ses paroles. La conversation n'en devient que plus agréable pour son ou ses interlocuteurs. Melle Lhéritier précise, dans *Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur*, l'importance de l'éducation, permettant à Blanche (équivalent de la cadette dans *Les Fées* de Perrault) de faire preuve de beaucoup d'esprit :

> Cette belle fille joignit en peu de temps une politesse achevée à sa douceur naturelle ; on ne peut pas s'exprimer avec plus d'agrément et plus de justesse qu'elle faisait, soit par le commerce qu'elle eut avec les productions de l'esprit, soit par quelque autre raison.[3]

---

[1] Fragment se situant dans *Œuvres Meslées* de Melle Lhéritier.
[2] Marc Fumaroli, *op.cit.*, p.454.
[3] Melle Lhéritier, *Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur* : texte

La « politesse » est le résultat de cette « douceur naturelle ». Comme dans *Cendrillon*, Melle Lhéritier montre que la « douceur », la « politesse » et l'« agrément » sont des qualités intrinsèquement liées pour s'épanouir pleinement dans le milieu mondain. Elle précise que Blanche a acquis cette éloquence grâce aux « productions de l'esprit », que sont les romans. Charles Perrault reste silencieux sur l'apprentissage de son héroïne. Il se contente d'affirmer que : « La cadette, qui était le vrai portrait de son Père pour la douceur et pour l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir.[1] » *Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur* et *Les Fées* sont des contes représentatifs de l'allégorie de la politesse. Cette qualité est, selon le dictionnaire de *l'Académie française*, une « manière de vivre, d'agir, de parler, civile, honnête […] acquise par l'usage du monde.[2] » Les auteurs nous invitent à considérer ces contes comme des modèles de l'éducation à la civilité. Charles Perrault plaide en faveur d'une « éloquence naturelle » et s'oppose à l'éloquence savante. Pour autant, cette rhétorique mondaine n'est naturelle qu'en apparence, puisqu'elle résulte d'un réel travail d'écriture fondé sur une culture personnelle. Le tout est de faire en sorte que ce travail ne soit pas perceptible : pour que l'éloquence soit belle et parfaite, elle doit couler de source.

Marc Fumaroli, dans son article intitulé « Les contes de Perrault, ou l'éducation à la douceur »[3], affirme sa préférence pour *Les Fées* et explique pourquoi actuellement l'œuvre de Perrault est restée célèbre, contrairement à celle de Melle Lhéritier, qui est « une production honorable du « bel esprit » propre à [son] époque[4] ». Cependant, il ne précise pas pourquoi le premier auteur ne fait pas une critique du style « pédant ». Au contraire, Melle Lhéritier n'hésite pas à faire des remarques à ce sujet, comme, lorsqu'elle s'adresse à la duchesse d'Epernon, précisant avec humour, qu'à

---

disponible sur : http://lescontesdefees.free.fr/Contes/lesenchantementsdeloquence.htm
[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.45.
[2] *Dictionnaire de l'Académie Française*, *op.cit.*, p.272.
[3] Marc Fumaroli, *op.cit.*, p.475-478.
[4] *Ibid.*, p.476.

l'époque des fées « on n'avait pas encore l'usage de l'artillerie »: « Je connais des savants si scrupuleux qu'ils ne laisseraient pas finir un conte sans se récrier sur cet anachronisme.[1] » Dans son conte, Charles Perrault semble ne pas vouloir prendre parti. Bien que tourné vers l'esthétique mondaine et appréciant les contes féminins, il partage peut être à la fois l'avis des hommes et des femmes de son temps. Tantôt misogyne dans ses *Contes*, et tantôt élogieux envers les mondaines, il se situe entre les deux. Si dans *Les Fées*, il reste particulièrement silencieux sur ce sujet, peut-être est-ce à cause des propos trop féministes que tient Melle Lhéritier dans son conte.

Charles Perrault, tout comme sa contemporaine, font référence aux conséquences qu'engendrent différents types de discours. La cadette du conte *Les Fées* et Blanche symbolisent une parole douce, juste et harmonieuse, par opposition à leurs sœurs[2]. On retrouve ici la vision manichéenne des *Contes*. En fonction du type de discours prononcé, les fées récompensent ou punissent les personnages par un don ou une malédiction. Charles Perrault précise que la méchante sœur est condamnée à « [faire sortir de sa bouche] un serpent ou un crapaud [à chaque parole qu'elle prononcera].[3] » La perfidie de cette jeune fille est accentuée par cet effet visuel. Selon Brigitte Cassirame, ces animaux font référence au bestiaire, souvent employé dans la poésie médiévale, pour décrire des « Dames ou Demoiselles insensibles et cruelles, indifférentes aux prières de poètes épris.[4]» Ces animaux sont les conséquences d'un discours brutal et irréfléchi. Charles Perrault et Melle Lhéritier mettent en garde le lecteur sur ce type de paroles. Dans *Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur*, l'auteur précise qu'Alix « était aussi […] laide que méchante ». Charles Perrault sous-entend la même chose, lorsqu'il affirme que « l'aînée ressemblait si fort [à sa mère] d'humeur et de visage, que qui la voyait

[1] Melle Lhéritier, *op.cit.*
[2] Dans *Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur*, la sœur de Blanche se prénomme Alix, celle du conte de Perrault reste anonyme.
[3] Charles Perrault, *op.cit*, p.47.
[4] Brigitte Cassirame, *op.cit.*, p.64.

voyait la mère. [1]» Ces commentaires évoquent un concept médiéval : la beauté physique est le reflet d'une belle âme et inversement pour la laideur. À l'opposé de cette méchanceté, les pierres précieuses sont le reflet d'un discours mesuré. Chaque parole donne une image positive de Blanche et de la cadette des *Fées*. L'« éloquence naturelle » et leur « honnêteté » permettent aux héroïnes d'accéder au bonheur et à la réussite sociale : toutes deux épousent un prince. La parole devient magique ; elle exerce un grand pouvoir de séduction sur son destinataire. Les princes sont ainsi charmés par leurs belles. Charles Perrault et Melle Lhéritier suggèrent, que sans cette maîtrise du langage nos ambitions sont vouées à l'échec, en témoigne la méchante fille du conte *Les Fées,* finissant par « mourir au coin d'un bois[2] ». Ces auteurs invitent le lecteur à prendre conscience du pouvoir du langage. Charles Perrault traite également cette problématique dans *Les Souhaits ridicules*. Mal maîtrisé, le langage peut avoir de fâcheuses conséquences sur notre destin. C'est le cas du mari, faisant le vœu de voir une aune de boudin se greffer sur le nez de sa femme. Le contraste entre la « bonne » et la « mauvaise » parole permet au lecteur de peser ses mots avant de s'adresser à autrui.

2. Le langage : entre flatterie et mensonge

Dans les *Contes,* le langage est un moyen de persuasion efficace. *Le Maître Chat ou le Chat botté* en est l'exemple le plus significatif. Tout au long du conte, l'agilité physique du chat est à rapprocher avec sa maîtrise du langage. Comme Riquet à la houppe, il fait preuve d'une bonne argumentation pour convaincre son auditoire. La personnification du chat se fait de façon progressive. Charles Perrault, nous précise, qu'il passe de l'animalité au statut de courtisan. Au début du conte, il souligne son agilité physique: « le Maître du chat […] lui avait vu faire tant de tours de souplesse pour prendre des Rats et des Souris[3] ». Pour attraper ses proies, le chat fait preuve à la fois d'une habileté animale et humaine, puisqu'il tend

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.45.
[2] *Ibid.*, p.48.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p.38.

un piège à un lapin en « tirant les cordons [du sac] [1]». Par la suite, il s'adresse au roi pour lui offrir le gibier qu'il vient d'attraper : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas […] m'a chargé de vous présenter de sa part.[2] » Cette prise de parole révèle son ambition de réussir son entreprise ; c'est-à-dire améliorer sa propre condition sociale et celle de son jeune maître. Le chat, en employant le terme « Sire », prouve au roi qu'il est initié aux usages de la Cour. Charles Perrault précise également qu' « il [lui] fit une grande révérence[3] ». Comme Blanche dans *Les enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur* de Melle Lhéritier ou Cendrillon, le chat adopte un ton respectueux et agréable. Il respecte la conduite propre à l'« honnête homme » du XVII^{e} siècle. Le titre du conte nous indique que le chat est « le maître botté ». Il apparaît supérieur au fils du meunier, dans la mesure où il fait preuve d'initiatives. On assiste à l'inversion des rôles : le dominé devient le dominant.

Le chat, en flattant le roi, n'agit pas de façon désintéressée. Le langage est, pour lui, une arme efficace pour parvenir à ses fins. Le chat adopte une attitude théâtrale, lorsqu'il avertit le roi, que le Marquis de Carabas se noie : « Au secours, au secours, voilà le Marquis de Carabas qui se noie ![4] ». En employant ce style pathétique, il manipule le monarque, tout en jouant sur l'émotion. Le chat souhaite trouver un parti avantageux pour son jeune maître ; la fille du roi constituant une dot intéressante : « Si vous voulez suivre mon conseil, votre fortune est faite : vous n'avez qu'à vous baigner dans la rivière à l'endroit que je vous montrerai, et ensuite me laisser faire.[5] » Le fils du meunier est également manipulé par l'animal puisqu'il exécute sa demande. Cependant, le chat le guide dans sa quête d'ascension sociale.

Son argumentation et ses actions sont fondées sur le mensonge. Le chat devient agressif envers les paysans pour faire croire au roi qu'il s'agit des terres appartenant au marquis de Carabas. Ses paroles sont menaçantes et il

---

[1] *Ibid.*, p.38.
[2] *Ibid.*, p.38.
[3] *Ibid.*, p.38.
[4] *Ibid.*, p.39.
[5] *Ibid.*, p.39.

les prononce à deux reprises: « Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi que le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menu comme chair à pâté.[1] » La parole devient contraignante et immorale. Tel un despote, le chat agit de façon arbitraire envers les paysans. La manipulation exercée par le personnage atteint son paroxysme lors de la scène avec l'ogre. La maîtrise du langage passe également par la ruse. Charles Perrault nous informe que le chat « eut soin de s'informer [sur l'] Ogre, et ce qu'il savait faire.[2] » Il fait de cet animal un véritable Ulysse. Cette stratégie permet au chat d'évaluer les faiblesses de l'ogre. Il est ainsi pris au jeu de l'animal :

> « On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? […] Le Chat fut si effrayé de voir un Lion devant lui, qu'il gagna aussitôt les gouttières. […] Quelques temps après, le Chat, ayant vu que l'Ogre avait quitté sa première forme, descendit, et avoua qu'il avait bien eu peur. « On m'assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple […] en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible. – Impossible ? reprit l'Ogre, vous allez voir », et en même temps il se changea en une Souris. […] Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea.[3]

En se transformant en lion puis en souris, l'ogre passe de l'animal dévoreur à l'animal dévoré. Il devient la victime du jeu oral du chat. Ce dernier fait preuve d'audace, malgré sa peur. Ce dialogue prend des allures de défi et les paroles du chat engendrent l'action. La ruse et la petite taille de l'animal évoquent celles du Petit poucet. La moralité du *Petit poucet* est explicite et résume également une des caractéristiques du chat, que l'on peut résumer de la façon suivante : on a toujours besoin d'un plus petit que soi.

La flatterie et le mensonge sont des formes d'hypocrisie. On retrouve ce comportement chez le personnage de Dom Juan de Molière. Dans la scène 2 de l'acte V, il dévoile aux spectateurs sa « profession d'hypocrite[4] ». Comme le chat, il use d'un style galant, c'est-à-dire qu'il fait preuve d'« honnêteté » et sait mener une « conversation agréable[5] ». Ces flatteries ne sont qu'illusions. Sous les traits de l'« honnête homme », les deux

---

[1] *Ibid.*, p.40.
[2] *Ibid.*, p.41.
[3] *Ibid.*, p.41-42.
[4] Molière, *Dom Juan*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2003, p.147.
[5] *Dictionnaire de l'Académie française, op.cit.*, p.508.

personnages tirent profit des opportunités, qui leur sont présentées. Dom Juan fait croire à son père qu'il est devenu raisonnable et le Chat botté use de subterfuges pour impressionner le roi, comme en menaçant les paysans. Le Marquis de Carabas prend part au jeu de l'animal: il vante la fertilité des terres, qui ne lui appartiennent pas: « Vous voyez, Sire, […], c'est un pré qui ne manque point de rapporter abondamment toutes les années.[1] » Le conte de Perrault, tout comme l'œuvre de Molière, prennent des allures de comédie sociale. Dom Juan affirme que « la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages [2]». Le chat accède, à la fin du conte, à une condition sociale aisée : « [Il] devint grand Seigneur, et ne courut après les souris, que pour se divertir.[3] » Il semble être parvenu à ce résultat par égoïsme. L' « hypocrisie est un vice à la mode et tous les vices passent pour vertus[4] » : cette phrase de Dom Juan résume les subterfuges employés par le chat pour gagner la confiance du roi. Charles Perrault dénonce les travers de la société de son temps : le langage est un moyen pour dissimuler les véritables intentions des hommes. En manipulant ses victimes, le chat est conscient de ses actes. Cependant, la véritable intention de Perrault est ambiguë, dans la mesure où la première moralité vient contredire la seconde : « L'industrie et le savoir faire valent mieux que des biens acquis » ; la séduction et l'apparence, « pour inspirer de la tendresse, / N'en sont pas des moyens toujours indifférents. [5]» *Le chat botté* semble être un conte moins pessimiste, qu'on ne pourrait le croire. Charles Perrault semble à la fois faire l'éloge du mensonge et le réprimer. Il fait le constat que ce défaut, propre à la société mondaine de son temps, est irrémédiable.

L'art de l'éloquence, dans les *Contes*, est donc à l'image de la littérature mondaine du XVII^{e} siècle. La maîtrise du langage est le reflet du comportement qu'un « honnête homme » ou qu'une « honnête femme » doit adopter en société. En cela, l'œuvre de Charles Perrault peut être considérée

---

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.159.
[2] Molière, *op.cit.*, p.147.
[3] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.161.
[4] Molière, *op.cit.*, p.147.
[5] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.161.

comme un véritable traité de civilité ; chaque conte représentant des caractéristiques propres au milieu mondain.

Chapitre 3 : Le conte, genre emblématique des « Modernes »

Les *Contes* furent au cœur de la querelle des Anciens et des Modernes, opposant les partisans des auteurs antiques à ceux favorisant les créations contemporaines. Ce contexte fut propice à la reconnaissance d'une littérature nationale. Charles Perrault, en tant que représentant des « Modernes », est l'un des auteurs à l'origine de cette évolution. Les *Contes* ont participé implicitement et activement à cette querelle. Le conte érigé au statut d'œuvre littéraire, permet à Charles Perrault de revendiquer le droit d'existence d'une littérature appartenant à un genre nouveau. En quoi les *Contes* sont-ils modernes ? Nous évoquerons la querelle des Anciens et des Modernes, puis nous montrerons en quoi la préface des *Contes* constitue un plaidoyer en faveur des Modernes.

A. La querelle des Anciens et des Modernes

La querelle des Anciens et des Modernes marque un tournant dans la littérature française. La préface de Charles Perrault, issue des *Contes,* constitue un plaidoyer en faveur des « Modernes ».

La querelle des Anciens et des Modernes est un thème récurrent depuis la Renaissance, mais il convient d'étudier celle qui a profondément marqué la fin du XVII^{e} siècle. Les Anciens, représentés par Nicolas Boileau, prônaient l'imitation des auteurs antiques. Racine, par exemple, privilégia des tragédies à sujets grecs comme *Phèdre*. Le respect des règles en matière de vers classiques furent définies dans l'*Art poétique* de Boileau. Il s'inspira de *La Poétique* d'Aristote. L'écriture poétique devait atteindre l'idéal des styles littéraires prônés par les auteurs antiques.

Les Modernes avaient pour représentant Charles Perrault. Ils soutenaient les auteurs du siècle de Louis XIV. Le terme « moderne » est issu du latin *modernus* signifiant « ce qui est à la mode ». La conception de la littérature moderne était fondée sur le renouveau des genres littéraires. Le conte, bien que considéré au XVII^{e} siècle comme mineur, participa activement à cette évolution. Pour les Modernes, la création littéraire devait innover.

La querelle des Anciens et des Modernes soulevait plusieurs problématiques majeures : fallait-il se limiter aux mythes païens ou pouvait-on avoir recours aux héros chrétiens ? Le christianisme était-il supérieur aux modèles passés ? La création contemporaine devait-elle être privilégiée au détriment de l'imitation prônée par les Anciens ?

Le parti des Modernes est apparu dans l'entourage de Richelieu. Il était au service d'un idéal de grandeur national, affirmant la suprématie de la langue française. Marc Fumaroli évoque cela dans *Trois institutions littéraires* :

> [La] langue vivante [qu'est le français] se sait capable de transformer sa propre actualité en immortalité glorieuse, sans recourir à la médiation d'une langue morte et de ses modèles littéraires et moraux. […] [L'] actualité [de la] conscience française est le lieu même où peuvent et doivent éclore la vérité et la grandeur.[1]

[1] Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. folio classique, 1994,

Les Modernes revendiquent, à travers la langue française, l'indépendance de leurs créations par rapport à celles des Anciens.

En 1657, Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), dans son poème épique intitulé « Clovis ou la France chrétienne », met l'accent sur le christianisme perçu comme véritable religion. En cela, il s'oppose au paganisme antique. Desmarets défend les origines divines de la monarchie française. Boileau, au contraire, proscrit le « merveilleux chrétien » de la littérature : « De la foi d'un chrétien les Mystères terribles/ D'ornements égayés ne sont point susceptibles.[1] » De 1687 à 1694, les Modernes remettent en cause le modèle homérique. « Le Siècle de Louis le Grand » de Charles Perrault déclenche la querelle en 1687. Il reconnaît la grandeur des Anciens pour mieux la dévaloriser par la suite :

> Je vois dans les anciens, sans plier les genoux,
> Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;
> Et l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste,
> Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.[2]

Charles Perrault affirme la supériorité des Anciens face au « beau siècle d'Auguste », métaphore faisant référence à l'Antiquité. Les Modernes souhaitent s'affranchir des règles antiques pour affirmer leur propre conception de la littérature qui s'inspire des sources françaises et de la culture chrétienne. Cette volonté de rompre avec le passé est clairement évoquée dans la préface des *Contes* de Charles Perrault.

Pour les Anciens, les œuvres doivent être considérées comme des modèles à suivre. Dans *Epître à Huet,* La Fontaine explique sa conception de l'imitation, souvent remise en cause par les Modernes :

> Mon imitation n'est point un esclavage
> Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois,
> Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois,
> Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence,
> Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
> Je l'y transporte, et veux qu'il n'y ait rien d'affecté,
> Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.[1]

---

p.51-52.

[1] Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Paris, Imprimerie d'Aug. Delalain, 1815, p.23.

[2]Charles Perrault, Le Siècle de Louis le Grand, texte disponible sur : http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Si%C3%A8cle_de_Louis_le_Grand

Imiter ne signifie pas copier servilement un sujet donné. La Fontaine évoque de façon implicite la nécessité, pour lui, de se référer aux auteurs antiques qu'il connaît déjà. Cette notion d'intertextualité montre qu'une œuvre n'est pas forcément nouvelle par son contenu. En se réappropriant un sujet antique, La Fontaine souhaite suivre la rigueur des anciens en « tâchant de rendre [sien] cet air d'antiquité. » Les notions de simplicité et du naturel font partie intégrante des canons esthétiques prônés par les Anciens. La Bruyère affirme, en effet, dans les *Caractères* « [qu'] il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait. [2]» Les œuvres littéraires doivent être pérennes et renvoyer aux caractéristiques de la nature humaine.

Les Modernes croient aux progrès des arts et des sciences. En cette fin du XVIIe siècle, ils annoncent le « siècle des Lumières » à venir. Fontenelle, dans *Digression sur les Anciens et les Modernes*, met en avant cette notion de progrès en s'opposant de façon virulente aux Anciens :

> Si les grands hommes de ce siècle avaient des sentiments charitables pour la postérité, ils l'avertiraient de ne les admirer point trop, et d'aspirer toujours du moins à les égaler. Rien n'arrête tant le progrès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des anciens.[3]

Cette « admiration excessive des anciens » empêche, selon lui, toute innovation de la création littéraire. En tant que partisan des Modernes, Fontenelle est d'avis qu'elle doit s'adapter au goût contemporain. Charles Perrault fait de ses *Contes* un plaidoyer en faveur des Modernes.

B. La préface de 1697 : un plaidoyer en faveur des Modernes

Dès le début de sa préface[4], Charles Perrault prend partie pour les Modernes en s'opposant aux « quelques personnes qui affectent de paraître graves ». Il se réfère, de façon générale, aux Anciens, mais plus particulièrement à Boileau. Par l'intermédiaire du verbe « paraître », l'auteur tend, de façon satirique, à dénoncer la fausseté de leur attitude

---

[1] La Fontaine, *Epître à Huet*, texte disponible sur :
http://elisabeth.kennel.perso.neuf.fr/jean_de_la_fontaine.htm
[2] La Bruyère, *op.cit.*, p. 83.
[3] Fontenelle, *Œuvres complètes de Fontenelle*, Paris, A.Belin, t.2, 1818.
[4] Cette préface date de 1695.

« grave » à l'égard des *Contes*. En effet, Charles Perrault affirme que les Anciens « les ont regardés avec mépris ; mais [qu'on] a eu la satisfaction de voir que les gens de bon goût n'en ont pas jugé de la sorte. [1]» Par opposition à ces « quelques personnes qui affectent de paraître graves », « les gens de bon goût » semblent apprécier la littérature contemporaine de leur temps. Cette périphrase désigne les Modernes. Charles Perrault ne nomme pas explicitement ses détracteurs pour mieux les discréditer par la suite. Le pronom indéfini « on » englobe l'auteur lui-même mais aussi l'ensemble des mondains. Charles Perrault, par l'intermédiaire de cette préface, donne davantage de poids à ses propos en s'adressant aux Modernes.

En affirmant que ses *Contes* « instruisît et divertît tout ensemble », l'auteur pastiche le genre de la fable. Il s'inspire du «Pâtre et [du] Lion » de La Fontaine : « En ces sortes de Feinte il faut instruire et plaire[2]. » Jean-Pierre Collinet souligne le fait que le poète partisan des Anciens, s'est référé au précepte d'Horace dans *Epître aux pisons* : « Omne tultit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo[3] » (Il enlève tous les suffrages, celui qui mêle l'utile à l'agréable, charmant et instruisant le lecteur en même temps.) À travers cette intertextualité, Charles Perrault s'inspire tout de même de l'Antiquité qu'il connaît très bien. Il cite les fables antiques *La Matrone d'Ephèse* (figurant dans le *Satiricon* de Pétrone), *Psyché* (issu de *L'Âne d'or* d'Apulée) et celle du « Laboureur qui obtint de Jupiter de faire comme il lui plairait la pluie et le beau temps [4]». Charles Perrault les rapproche respectivement de *Grisélidis*, de *Peau d'Âne* et des *Souhaits Ridicules*. Il s'appuie sur leurs similitudes pour mieux les contredire par la suite. En effet, il réaffirme sa position par rapport aux Modernes :

> Je ne crois pas qu'ayant devant moi de si beaux modèles dans la plus sage et la plus docte Antiquité on soit en droit de ne me faire aucun reproche. Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Ephèse et celui de Psyché, si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elle doit avoir été faites.[5]

---

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.49.
[2] Selon Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.297 ; Le Pâtre et le Lion, *Fables*, VI, 1, v.5.
[3] Horace, *Epître aux pisons*, v.343-344.
[4] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.51.
[5] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.51.

Charles Perrault remet en cause la légitimité des Anciens en insistant sur l'importance de la morale. Il emploie l'hyperbole « de si beaux modèles dans la plus sage et la plus docte Antiquité » pour dénoncer de façon ironique l'immoralité des contes anciens. Charles Perrault poursuit son argumentation en prouvant cette affirmation avec la *Matrone d'Éphèse* :

> Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Ephèse est que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soient véritablement.
> Qui ne voit que cette Morale est très mauvaise, et qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple, et à leur faire croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voie commune. Il n'en est pas de même de la Morale de *Grisélidis*, qui tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, et à faire voir qu'il n'y en a point de si brutal ni de si bizarre, dont la patience d'une honnête femme ne puisse venir à bout.[1]

Selon l'auteur, ce conte misogyne discrédite les valeurs morales de la femme. En faisant référence à l'antiquité puis à *Grisélidis*, Charles Perrault montre à son auditoire l'évolution de cette image. On passe d'une vision réductrice de la femme à l'apologie de sa vertu et de sa « patience », symbolisé par le personnage de Grisélidis. Le pronom relatif « qui » renvoie indirectement à cet auditoire mondain qui juge les Anciens. En ayant recours à cette stratégie, l'auteur donne davantage de poids à son argumentation. À travers la comparaison entre *Grisélidis* et la *Matrone d'Éphèse*, il souhaite mettre en avant ses *Contes* et inciter les lecteurs à prendre partie pour les Modernes. Charles Perrault remet en cause les contes antiques tout en amenant progressivement le lecteur vers un horizon d'attente. En prenant l'exemple des femmes, il est censé toucher des mondaines comme Melle Lhéritier ou Mme d'Aulnoy par exemple, mais cette entreprise n'a pas été forcément faite dans un but féministe. L'auteur semble montrer davantage le renouvellement du lectorat. En cela, il revendique son appartenance au parti des Modernes. Peut-être est-ce aussi, pour lui, un prétexte pour valoriser son œuvre d'un point de vue éditorial.

Charles Perrault dénonce l'immoralité de la *Psyché* :

> À l'égard de la Morale cachée dans la Fable de *Psyché* […] je la comparerai avec celle de Peau d'Âne quand je la saurai, mais ici je n'ai pu la deviner. Je

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.50-51.

> sais 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, et encore moins ce qu'on ajoute, que Psyché devait être heureuse, tant qu'elle ne connaîtrait point celui dont elle était aimée, qui était l'Amour, mais qu'elle serait très malheureuse dès le moment qu'elle viendrait à la connaître : voilà pour moi une énigme impénétrable. […] Cette Fable de même que la plupart de celles qui nous restent des Anciens n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils négligeaient beaucoup.[1]

De façon ironique, il critique la « morale cachée » de la fable de La Fontaine qu'il « ne peut devin[er]. » Par la succession de propositions subordonnées relatives, l'auteur rend compte de la complexité de l'intrigue de *Psyché*. Il ridiculise la fable de La Fontaine pour montrer que ses *Contes* sont compréhensibles de tous. Charles Perrault, en effet, fait référence au lectorat enfantin : « Il n'en est pas de même des contes que nos aïeux ont inventés pour leurs enfants. » Il dénonce l'immoralité des contes anciens en soulignant le paradoxe suivant : la morale a pour but de plaire et non d'instruire. Elle a, selon lui, un but détourné. En affirmant que « [nos aïeux] n'ont pas conté [les contes] avec l'élégance et les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné [les leurs] ; mais [qu'] ils ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une morale louable et instructive[2] », Charles Perrault montre la supériorité des sources orales dont il s'est inspiré en partie. Le style épuré des « aïeux » évoque la simplicité des *Contes* qui s'avère plus efficace que celui des Anciens. Le conte contemporain est ainsi élevé au rang de genre national. Cependant, le lectorat enfantin, bien qu'il soit cité régulièrement, ne doit pas être considéré comme un public auquel s'adresse Charles Perrault. Il évoque davantage l'esprit d'enfance que l'on retrouve dans les récits populaires.

La préface joue le rôle d'un plaidoyer en faveur des Modernes : elle devient, sous la plume de Charles Perrault, le porte-voix du public contemporain de la fin du XVII^{e} siècle. L'auteur adopte son point de vue en ayant recours essentiellement au discours indirect : « Ils ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles. [3]». Cela donne l'impression que le public des Modernes prend directement part au

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.51.
[2] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.51.
[3] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.49.

plaidoyer. Melle Lhéritier, par le biais de son madrigal cité en fin de préface, conforte cette idée. Cet effet de polyphonie rend compte de la diversité du public des Modernes.

La préface des *Contes* constitue à la fois un blâme à l'égard des Anciens (en particulier du genre de la fable qu'il pastiche) et un éloge de la sagesse populaire. Elle annonce également l'esprit dans lequel Charles Perrault a écrit son œuvre. L'effet de polyphonie crée par le public des Modernes mime, selon Brigitte Cassirame, « l'attitude littéraire et dialogique de tout conteur : raconter des histoires racontées par d'autres à des lecteurs-auditeurs qui s'en feront plus tard les conteurs.[1] » C'est en cela que les *Contes* sont considérés comme une œuvre intemporelle : deux siècles plus tard, Gustave Doré la réinterprète à sa façon.

[1] Brigitte Cassirame, *op.cit.*, p.28.

Seconde partie

Les *Contes* à l'ère de la modernité

Le XIX^e^ siècle voit apparaître l'essor de la littérature jeunesse. Des éditeurs, comme Pierre-Jules Hetzel, prennent conscience de l'enjeu important que représente le public enfantin : les livres illustrés rendent la lecture agréable. Le terme « illustration » naît sous l'acception de « représentation graphique (dessin, figure, image, photographie) généralement exécutée pour être intercalée dans un texte imprimé [1]» qu'à partir de la Monarchie de Juillet. Auparavant, il désignait un « personnage illustre » ou l' « action de rendre illustre quelqu'un ou de se rendre illustre ». Au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, la collaboration entre Pierre-Jules Hetzel et Gustave Doré permit de donner un nouveau souffle aux *Contes* de Charles Perrault. Cette œuvre classique était, cette fois-ci, essentiellement destinée aux enfants. Les gravures en pleine page de Gustave Doré leur facilitaient la lecture et contribuaient à développer leur imagination. Cependant, on perçoit, à travers ces illustrations une réelle démarche artistique de la part de l'illustrateur. Naît alors un paradoxe : s'agit-il de considérer l'œuvre de Gustave Doré comme étant uniquement utilitaire ou exclusivement artistique ?

Nous expliquerons dans une première partie en quoi l'éditeur Hetzel est l'un des précurseurs de l'édition pour la jeunesse, puis il sera question de l'imaginaire romantique de Gustave Doré à travers les gravures de l'édition de 1862.

[1]Ségolène Le Men, « Illustration », Paris, *Encyclopédie Universalis*.

Chapitre 1: L'ambition de Pierre-Jules Hetzel

L'illustration connu son apogée lors de la seconde moitié du XIXe siècle, époque charnière, durant laquelle, Pierre-Jules Hetzel publie les *Contes* de Charles Perrault (1862). Il participe activement à la diffusion de livres pour enfants. Parallèlement à cela, Gustave Doré renouvelle l'illustration en ayant recours aux dernières techniques de gravures de l'époque. Elle est également considérée comme un art à part entière grâce à des illustrateurs comme J.J. Grandville, Paul Gavarni, Gustave Doré lui-même ou Rodolphe Töpffer. L'édition des *Contes* prend en compte à la fois le texte de Charles Perrault et l'illustration, Pierre-Jules Hetzel privilégiant le lectorat enfantin. Cependant, ce livre par son format, la qualité de ses gravures et sa reliure est considéré également comme une œuvre d'art. S'agit-il d'un livre d'art ou d'un livre pour enfant ? Il convient de présenter l'éditeur Pierre-Jules Hetzel ainsi que l'illustrateur Gustave Doré, d'étudier la réception de l'édition de 1862, puis de montrer le développement de l'édition jeunesse au cours de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

A. L'éditeur maître d'ouvrage

L'édition Hetzel de 1862 marque un tournant dans l'histoire de la réception des *Contes* de Charles Perrault. Aussi est-il nécessaire de présenter l'éditeur et l'illustrateur, puis de montrer en quoi cette publication diffère de celle de Claude Barbin (1697) et qu'il s'agit d'un livre d'apparat.

1. Présentation de l'éditeur et de l'illustrateur

a) Pierre-Jules Hetzel

Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) fut un éditeur et écrivain français. Il écrit sous le pseudonyme de P.J. Stahl. Sa première publication importante est *Scènes de la vie publique et privée des animaux* (du 20 novembre 1840 au 11 décembre 1842), portraits satiriques de la société à l'époque de la révolution de Juillet rédigés par de nombreux auteurs tels que Balzac, Alfred de Musset, Nodier, Stahl lui-même etc. Hetzel va éditer *La Comédie humaine* de Balzac de 1842 à 1848. Il écrit en collaboration avec Alfred de Musset *Voyage où il vous plaira* illustré par Tony Johannot (1843). La même année il fonde le *Nouveau magasin des enfants* qui regroupe Charles Nodier, Tony Johannot, George Sand, Alexandre Dumas, Musset et les illustrateurs Bertall et Gavarni. Une seconde publication de grande envergure est mise en place par Hetzel pour *Le Diable à Paris*, œuvre sur les physiologies[1] . Elle regroupe les collaborateurs de *Scènes de la vie publique et privée des animaux* mais également Gérard de Nerval, Théophile Gauthier, Henry Monnier, Alphonse Karr etc. *Le Diable à Paris* est illustré par Gavarni et Grandville.

Lors de la Révolution de 1848, Hetzel devient chef de cabinet de Lamartine au Ministère des Affaires étrangères. Partisan des républicains, il est contraint de s'exiler à Bruxelles jusqu'en 1859 suite au coup d'Etat du 2 décembre 1851. Parallèlement à cet événement, Hetzel continue ses activités éditoriales et d'écrivain. Il édite clandestinement *Les Châtiments* de Victor Hugo (1853), suivi des *Contemplations* et de la *Légende des siècles*. De

[1] Caricature de mœurs littéraire en vogue au milieu du XIXe siècle consistant à faire la satire des caractéristiques et des comportements d'un groupe social.

retour à Paris, il publie notamment *La Guerre et la Paix* de Proudhon (1861). Hetzel incite vivement Houssaye à publier *Le Spleen de Paris*, voyant en Baudelaire un écrivain de talent.

Par la suite, l'éditeur va se tourner vers la littérature jeunesse. C'est ainsi qu'il découvre Jules Verne : *Cinq semaines en ballon* (le premier des *Cinquante-six* Voyages extraordinaires) est un succès. En 1862, Hetzel passe un contrat avec l'auteur et le conseille sur le plan littéraire. La même année il réalise l'édition des *Contes* de Charles Perrault en in-folio. La littérature jeunesse va désormais prendre une place considérable au sein de son activité éditoriale. Il lance le *Magasin d'éducation et de récréation*[1]. Hetzel édite des livres d'étrennes dans toutes les disciplines, son succès étant en partie dû à sa curiosité intellectuelle. Il publie également les *Lettres de mon moulin* et *Le Petit Chose* de Daudet en 1868.

L'œuvre littéraire d'Hetzel, écrite sous le pseudonyme P.J. Stahl, s'inscrit dans le prolongement des conteurs moralistes. Parmi ses ouvrages, nous pouvons citer *Théorie de l'amour et de la jalousie* (1853), *Contes et études, bêtes et gens* (1854). Dans ses œuvres, Hetzel privilégie l'idéalisme romantique ainsi que l'humour, ses principaux objectifs étant de divertir les enfants tout en nourrissant leur imaginaire de rêve et de merveilleux. En cela, il se rapproche de Charles Perrault[2].

b) Gustave Doré

Gustave Doré naît le 6 janvier 1832 à Strasbourg. Il mourra le 23 janvier 1883 à Paris. Son père, ingénieur des Ponts et Chaussées, apporte des revenus confortables à la famille, tandis que sa mère et sa bonne, Françoise, lui offrent l'éducation et l'affection. Gustave Doré grandit ainsi au cœur d'un foyer qui ne manquera pas d'attention pour lui. Très vite, il

[1] Revue mise en place par deux républicains : Hetzel et Jean Macé. Son but est de diffuser le savoir de façon attrayante. *Le Magasin d'éducation et de récréation* est avant tout une revue pédagogique qui considère l'instruction comme un idéal collectif et un moyen de lutter contre les inégalités. La démocratisation du savoir est également un de ses principaux objectifs, bien que l'ensemble du lectorat soit bourgeois. Hetzel a pour ambition de réunir à la fois des scientifiques, des écrivains et des illustrateurs afin d'allier la science avec la fiction et l'imagination avec la pédagogie. Alexandre Dumas, Jules Vernes ou encore Hector Malot ont participé à l'élaboration de certains numéros.

[2] Voir l'analyse des morales des *Contes* de Charles Perrault : p.59-66 et la préface: p.78-82.

développe un don précoce pour le dessin, qui le mènera à la carrière que l'on connait aujourd'hui. Mais l'artiste est un personnage beaucoup plus complexe qu'on ne le pense. Véritable touche-à-tout, il va connaître rapidement la gloire, mais aussi les inconvénients qui en découlent. Il finira tout de même sa vie avec dix milles dessins gravés à son actif, provenant de deux cent vingt et un livres différents, sans compter les dessins originaux, les lithographies, les eaux-fortes, les aquarelles, les peintures ou encore les sculptures.

La polyvalence de Gustave Doré révèle qu'il est un artiste à part entière. Ainsi, le panorama de son œuvre et ses influences romantiques en sont le reflet.

Travailleur passionné, Gustave Doré s'est adonné à de nombreux arts, tels que la caricature, l'illustration, la peinture et la sculpture. Les critiques du XIX^{ème} siècle, comme Théophile Gautier, le comparent à Michel-Ange, du fait de la polyvalence de son œuvre. À quinze ans, le jeune Doré débuta sa carrière dans les arts graphiques par l'intermédiaire de la caricature. Les planches des *Travaux d'Hercule* publiées aux éditions Aubert, illustrent ses premiers travaux en matière d'album de lithographies satiriques. Ainsi, en 1847 Doré est engagé par Charles Philipon au *Journal pour rire*, et poursuit en parallèle ses études au lycée Charlemagne. Le jeune artiste adopte néanmoins un style plus discret que Daumier. Alors que ce dernier a recours à une satire violente où le rire est perçu comme une arme, Gustave Doré préfère évoquer un propos aimable sur l'anecdote dans le seul but de divertir. Ce début dans la caricature est donc une étape de la carrière de l'artiste. Contrairement aux illustrateurs Daumier, Gavarni, Cham et Bertall[1] qui ont suivi une formation à l'Ecole des Beaux Arts, Gustave Doré fut un autodidacte. Georges Duplessis, conservateur à la Bibliothèque nationale au département des Estampes, rend compte de cette caractéristique particulière de l'artiste dans un catalogue d'exposition réalisé par le Cercle de la librairie en 1885:

> « Le côté comique de l'esprit de Doré se révélait déjà complètement dans ses croquis d'enfant […]. À partir du moment où Gustave Doré se fut engagé avec Philipon à fournir périodiquement des dessins au *Journal pour rire*, il y

[1] Illustrateurs ayant contribués aux journaux de Philippon.

> prenait rang parmi les artistes, et désormais sa biographie se résume dans ses œuvres ; il suivit pendant une année ou deux les cours du lycée Charlemagne, mais ses études classiques avaient été en réalité terminées le jour où il avait inscrit son nom au bas d'une planche destinée à un journal. [1]»

À partir de l'âge de vingt ans, il s'adonne aux illustrations de livres, genre dans lequel son nom reste aujourd'hui célèbre. Il publie notamment les gravures sur bois du *Rabelais* en 1853, des *Contes drolatiques* de Balzac en 1855. Sa première grande entreprise fut d'illustrer *La divine comédie* de Dante entre 1861 et 1868, se caractérisant par des aspects dramatique et fantastique. Il publia également la *Bible* en 1864. Parmi plus de cent volumes illustrés par Gustave Doré, nous pouvons également citer *La légende du juif errant* en 1856, les *Contes* de Perrault en 1862, le *Don Quichotte* de Cervantès en 1863 ou *Les fables* de La Fontaine en 1867. Ces livres d'apparat se caractérisent par un grand format in-folio.

Parallèlement à cette carrière d'illustrateur, il fonda tous ses espoirs dans la peinture. Cependant de 1848 à 1882, ses grandes toiles connurent l'échec à chaque Salon, et on ne le reconnut pas en tant que peintre. Selon Théophile Gautier, Doré excellait dans l'art du noir et blanc de l'illustration, non dans la couleur réservée à la peinture. Nous pouvons citer parmi l'abondance de ses tableaux, *Les deux mères* qu'il expose au Salon de 1853 ou encore *Les saltimbanques* réalisé en 1874.

2. L'édition des *Contes* de 1862

Par le biais de l'édition Hetzel, Gustave Doré offre une nouvelle perception visuelle des *Contes*. Il convient de la comparer avec l'édition Barbin de 1697, puis de rendre compte de la visée programmatique que donne l'artiste à travers les pièces liminaires de l'œuvre. Il sera également question du projet éditorial de Gustave Doré.

a) L'édition Hetzel : imitation, adaptation ou transformation ?

Gustave Doré et Antoine Clouzier ont illustré les *Contes* de Charles Perrault, mais à des époques différentes (XIX^{e} et XVIII^{e} siècle). Il convient

[1] Catalogue d'exposition, *Gustave Doré, catalogue de dessins, aquarelles et estampes exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885) avec une notice biographique de G. Duplessis. Portrait gravé par Lalauze, d'après Carolus Durand*, Paris, Cercle de la librairie, de l'imprimerie et de la papeterie, s.d. [1885], p.13.

de confronter l'édition de Barbin (1697) et celle d'Hetzel (1862) afin de percevoir l'évolution des illustrations et la perception de l'œuvre.

Dans l'édition Barbin, une vignette est placée en tête de chaque conte. Gustave Doré a choisi, au contraire, dans l'édition Hetzel, d'illustrer davantage les *Contes*. Peut être est-ce une façon pour lui de mettre en avant son talent artistique ; nous reviendrons sur cet aspect par la suite. L'artiste s'est inspiré des vignettes d'Antoine Clouzier pour mieux les adapter ou les détourner. Prenons comme exemple *Le Petit poucet*[1] : nous retrouvons chez les deux illustrateurs la même scène du Petit poucet en train d'ôter les bottes de sept lieues de l'ogre endormi. Cependant, la différence de taille entre le petit héros et l'ogre est moins prononcée dans la gravure d'Antoine Clouzier que celle de Gustave Doré. Le gigantisme du personnage permet à ce dernier de rendre compte de la présence du merveilleux dans les *Contes*. Gustave Doré adopte la vision de l'enfant ; ce qui accentue l'effet de contre-plongée. Le style d'Antoine Clouzier reste néanmoins plus sobre, la gravure sur bois limitant les effets de contraste entre le noir et blanc. Souvent fidèle au texte, Gustave Doré ajoute à ses illustrations une part de son imaginaire. Dans *Le Petit poucet*, l'artiste a recours à un univers romantique : la récurrence des motifs de la forêt et des châteaux gothiques crée une atmosphère angoissante (nous y reviendrons par la suite).

Bien que les vignettes de Clouzier aient un aspect grossier (dû en partie à la gravure sur bois), on peut supposer que l'artiste a souhaité recréer, à sa façon, la tradition orale des *Contes* de Charles Perrault en y insérant des effets archaïsants. Cependant, son intention n'est pas de rendre compte du folklore des contes, mais d'évoquer la société du XVII^{e} siècle, tout en restant fidèle au texte de l'auteur. Gustave Doré, quant à lui, s'éloigne de ce propos. C'est le cas dans *Cendrillon*, de la gravure de la scène du bal où l'on aperçoit l'héroïne entourée de convives qui l'admirent[2]. Gustave Doré adopte un style proche de la caricature de ses débuts : il représente des personnages difformes comme une femme de forte corpulence à gauche, un homme au long cou en arrière plan à droite ou encore une femme et un

[1] Voir annexe 6 p.19.
[2] Voir annexe 7 p.20.

homme à gauche qui sont à peine esquissés. Antoine Clouzier ne représente pas cette scène et s'est focalisé sur le moment où Cendrillon quitte la salle de bal à minuit[1]. On observe à gauche de la vignette la présence de musiciens, au centre l'espace de danse avec les invités, un couple (une femme portant une couronne et un homme vêtu d'une cuirasse et d'un casque à plumes) et au premier plan un homme agenouillé et une femme prenant la fuite. Antoine Clouzier s'est focalisé sur le premier plan pour mettre l'accent sur la fuite de Cendrillon et le moment où elle perd sa pantoufle de verre que le prince ramasse. L'espace entre le prince et Cendrillon nous permet d'apercevoir une reine et un roi. Il s'agit peut-être de Louis XIV représenté lors d'un bal. Antoine Clouzier semble ici rendre hommage au roi Soleil indirectement comme l'a fait Charles Perrault tout au long de son œuvre. Gustave Doré détourne les *Contes* pour montrer une vision à la fois amusée et distanciée de *Cendrillon*. L'artiste souligne, en effet, la superficialité des rapports qu'il existe entre ces personnages nobles. La femme corpulente, qui pourrait être une des deux demi-sœurs de Cendrillon, semble excessivement jalouse de l'héroïne. Gustave Doré dénonce la trop grande importance qu'elle voue aux apparences. On constate ainsi que l'artiste souhaite aller plus loin qu'Antoine Clouzier dans l'interprétation des *Contes*.

Parmi les différentes éditions de l'œuvre de Charles Perrault, nous pouvons mettre en parallèle l'édition Curmer (1843) avec celles de Barbin et d'Hetzel. Elle constitue une transition entre la fin du XVII^{e} et du XIX^{e} siècle. Le style des gravures se rapproche de celui de Gustave Doré avec le contraste entre le noir et blanc. Plusieurs illustrateurs ont participé à l'élaboration de l'édition Curmer, mais nous pouvons citer essentiellement Louis Marvy, illustrateur, dessinateur paysagiste et graveur. Curmer était un éditeur romantique et ses *Contes* sont composés d'une centaine de gravures. Les dessins et les textes ont été gravés dans l'acier et incorporés dans une même page. L'abondance des illustrations permet une lecture en image de l'œuvre de Charles Perrault que l'on retrouve chez Gustave Doré de façon

[1] Voir annexe 8 p.21.

moins prononcée. Elles facilitent également la compréhension du texte en soulignant les temps forts du récit. Curmer se tourne essentiellement vers un lectorat enfantin comme le fera par la suite Hetzel. Cette édition, de style romantique, privilégie des frontispices ronds et centrés[1] que l'on trouve avant chaque conte comme *Cendrillon*[2]. Les caractères du titre et leurs formes bombées évoquent les affiches ou les vignettes publicitaires que l'on rencontrait dans la presse au cours du XIX[e] siècle. L'éditeur Curmer s'est inspiré de ce procédé pour créer un effet d'annonce pour chaque conte. Ces frontispices s'opposent au classicisme de Clouzier en privilégiant des lignes courbes. Anne Larue et Ségolène Le Men, dans un article intitulé « L'ornement romantique ou l'art de tourner en rond », rendent compte de la disposition particulière des vignettes romantiques :

> Comme une décalcomanie, la vignette va de support en support, se déplace dans tous les espaces du livre, bouleverse l'ordre établi, fait éclater, par sa mobilité native, la noble et raide architecture qui préside au livre-monument. Au livre architectural se substitue ainsi le livre-plante, fondé sur un modèle organique plus proche par ailleurs de l'esprit romantique. Le livre pousse comme le luxuriant végétal par excellence : l'arbre de la connaissance.
> Le modèle tectonique d'esprit plus "classique" - et son corollaire, la mise en scène théâtrale, sous-ensemble de la catégorie de l'architecture dans la perspective qui nous occupe ici - n'en disparaissent pas pour autant ; mais du moins sont-ils fortement atténués par l'irruption de la vignette narrative, élément perturbateur par excellence, autonome et mobile.[3]

On retrouve dans l'édition Curmer cette métaphore du « livre-plante » où l'image fait corps avec le texte tout en s'appropriant l'espace librement. Dans le *Petit poucet*, la vignette liminaire rend compte du désarroi des parents du Petit poucet en raison de leur extrême pauvreté : « leurs sept enfants les incommodaient beaucoup, parce qu'aucun d'eux ne pouvait gagner sa vie ». Elle précède le texte et prend une place importance dans la page. Cette vignette, aux bords inachevés et aux dimensions irrégulières, fait référence à cette métaphore du « livre-plante ». Les illustrations de l'édition Curmer ont essentiellement une fonction décorative. Antoine Clouzier, dans

---

[1] Anne Larue, Ségolène Le Men, « *L'ornement romantique, ou l'art de tourner en rond* », *Romantisme*, 1992. Article disponible sur le site internet du C.E.N.E.L (Centre d'Étude des Nouveaux Espaces Littéraires) de l'université Paris 13 : http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/LarueOrnementRomantique.pdf

[2] Voir annexe 9 p. 22.

[3] Anne Larue, Ségolène Le Men, *op.cit.*

l'édition Barbin, privilégie, au contraire, des encadrements rectangulaires et des compositions simples. Gustave Doré, quant à lui, se situe dans un entre-deux : il est à la fois proche du style des vignettes romantiques (importance du détail, contraste entre le noir et blanc et les jeux d'ombres, atmosphère idéalisée du Moyen Âge) de Curmer et de la mise en page classique de Barbin (gravures en pleine pages, présence d'un seul frontispice dans les pièces liminaires du livre).

Les gravures de l'édition Curmer sont de style troubadour et ont peut-être inspiré Gustave Doré. Au début du XIX^{e} siècle, on commence à porter un intérêt pour le Moyen Âge. Le style troubadour est un mouvement artistique qui tend à recréer une atmosphère idéalisée de cette époque. Dans les éditions Curmer et Hetzel, on observe la présence de l'architecture médiévale dans le conte *Barbe bleue* : chez Curmer le frontispice représente l'habitat de Barbe bleue sous la forme d'un château fort ; il en va de même pour Gustave Doré (scène où les frères de la femme de Barbe-bleue vont la secourir). On observe la présence d'une grande tour juchée sur une hauteur ou un rocher, toutes deux sont plongées dans la pénombre, ce qui rend l'atmosphère inquiétante. Dans l'édition Barbin, Antoine Clouzier fait l'économie du détail : en une vignette il représente deux scènes simultanées : Barbe-bleue prêt à décapiter sa femme et les frères de cette dernière franchissant le pont-levis du château pour lui venir en aide. La perspective est moins prononcée que chez l'édition Curmer et Gustave Doré, leurs gravures se tournant vers un univers romantique.

Ainsi, les gravures de Gustave Doré s'inscrivent dans la continuité de la vignette romantique. L'artiste s'inspire d'Antoine Clouzier pour certaines illustrations pour mieux les adapter ou les détourner par la suite (*Cendrillon, Peau d'Âne* etc.). Son imaginaire lui a permis de faire des *Contes* de Charles Perrault une œuvre singulière.

b) Pièces liminaires et visée programmatique

L'édition Hetzel des *Contes* (1862) est composée de pièces liminaires : la reliure, un frontispice et d'une page de titre. Elles sont déterminantes pour donner un aperçu du livre au lecteur.

L'édition Hetzel est composée d'une reliure[1] en percaline rouge dotée d'un décor de dentelle dorée. Le premier plat est constitué d'un cartouche central et de quatre motifs ornés de végétaux entrelacés dans des blasons disposés à chaque angle du livre. Chaque blason contient un objet particulier : un fuseau et une quenouille (coin supérieur gauche), une couronne et un sceptre (coin supérieur droit), deux clés croisées (coin inférieur gauche) et un long couteau (coin inférieur droit). Le dos est constitué de petits cartouches ovales dans lesquels on peut observer un château, une tête couronnée, un chat et un petit pot de beurre. Chaque figure représente un symbole particulier d'un conte : le fuseau et la quenouille renvoient à *La Belle au bois dormant*, la couronne et le sceptre peut-être à *Peau d'Ane*, les deux clés à *Barbe-bleue*, le long couteau peut être au *Petit poucet.* Concernant le dos du livre, le château semble faire référence aux décors obscurs illustrés par Gustave Doré comme dans le *Petit Poucet*, *Barbe-bleue* ou *La Belle au bois dormant* ; la tête couronnée est peut-être un hommage à Louis XIV ou à Charles Perrault lui-même, le chat au *Chat botté* et le petit pot de beurre au *Petit Chaperon rouge*. L'identification de la plupart des figures est rendue possible par certaines illustrations de Gustave Doré. La quenouille, le fuseau ou les clés font référence à un passage clé du récit. En effet, les deux premiers éléments symbolisent le triomphe du mal (souhait de la fée maléfique qu'Aurore se pique le doigt le jour de ses seize ans) et le dernier : l'interdit transgressé par la femme de Barbe-bleue.

Ce premier plat a donc une visée programmatique : il crée un horizon d'attente chez le lecteur enfantin ou adulte et attire ainsi leur curiosité. L'éditeur Hetzel semble s'être inspiré des techniques employées par la publicité lors de la révolution industrielle qui s'est développée au cours du XIX^{e} siècle.

---

[1] Voir annexe 10 p.23.

Gutave Doré montre aux lecteurs la dimension qu'il souhaite donner aux *Contes* de Charles Perrault à travers son frontispice[1]. Au premier abord, on pourrait penser qu'il s'agit d'une simple scène de genre qui représente une famille bourgeoise s'adonnant à la lecture. Cependant, le tableau en arrière-plan montre une esquisse du *Petit poucet* de Gustave Doré que l'on retrouvera par la suite dans le recueil (scène où le Petit poucet ôte les bottes de sept lieues de l'ogre en tirant dessus). Au premier plan, une femme âgée assise raconte une histoire à des enfants : une petite fille est sur ses genoux et cinq autres enfants lui font face tout en l'écoutant attentivement. Un petit garçon debout est adossé à la chaise. À sa droite une femme entoure de ses bras la fratrie : l'ensemble forme un cercle pour symboliser trois générations d'une famille : les enfants, la mère et la grand-mère. Gustave Doré a souhaité montrer que les *Contes* jouent un rôle important dans l'éducation des enfants au même titre que ces femmes.

Ce frontispice est une mise en abyme de celui de l'édition Barbin de 1697, mais Gustave Doré y apporte néanmoins des différences. Le frontispice d'Antoine Clouzier représente une nourrisse racontant les contes à de jeunes aristocrates. Gustave Doré, au contraire, souligne l'importance du cercle familial (surtout dans les familles bourgeoises) au XIX^{e} siècle. Nous sommes confrontés à des sociétés différentes selon les époques et la diffusion des contes à évolué : on passe de la transmission orale à la transmission écrite, l'objet livre contribuant à matérialiser cette évolution. Gustave Doré évoque clairement le public enfantin en tant que principal lectorat de l'édition Hetzel : la présence de jouets (polichinelle, mouton disposé sur une table à roulette et un petit théâtre) au premier plan du frontispice conforte cette idée.

Gustave Doré donne également un aperçu de la dimension qu'il souhaite donner aux *Contes*. Ils semblent ici à la fois les fasciner et les terrifier : la petite fille assise sur les genoux de la grand-mère se blottie contre elle, deux autres fillettes ont un regard effaré. À sa façon, l’artiste invite les enfants à pénétrer dans un univers étrange et obscur en donnant au

[1] Voir annexe 11 p.24.

texte de Charles Perrault une dimension proche du fantastique (nous y reviendrons par la suite.).

La page de titre[1] représente des personnages assis, du plus petit au plus grand, sur un livre retourné. Au premier plan, on aperçoit deux enfants : le premier est peut-être le Petit Poucet à cause de son chapeau et de ses cheveux bouclés que l'on retrouve, par la suite, dans les illustrations de Gustave Doré. Derrière, un chat, portant des bottes, écarte les pattes comme s'il faisait un grand discours : il s'agit du chat botté. Cette posture évoque la majorité des illustrations de Gustave Doré pour le *Chat botté* : le félin est souvent dressé sur ses pattes avant en faisant de grands discours auprès du roi, des paysans ou de l'ogre. L'artiste reprend l'éloquence du personnage mis en avant par le texte de Charles Perrault. Derrière le chat, on aperçoit un homme richement vêtu portant une fraise et coiffé d'une houppette : il s'agit de Riquet à la houppe. Un homme barbu, coiffé d'un grand chapeau à plumes, l'air menaçant, porte de la main droite un grand sabre qu'il tient en retrait. Gustave Doré a choisi de représenter Barbe-bleue. Derrière ce personnage, une femme est assise en amazone sur la queue du livre. Elle porte une longue robe et tend une baguette. L'artiste l'a mis en retrait en la plongeant dans l'obscurité. Peut-être est-ce un moyen pour Gustave Doré de rappeler aux lecteurs la présence des fées dans les *Contes* de Charles Perrault et de montrer leurs aspects mystérieux et merveilleux. La légende de la table des illustrations précise pour cette illustration qu'il s'agit des « personnages des contes de Perrault assis sur leur livre. » L'éditeur Hetzel et Gustave Doré ont semble-t-il souhaité faire deviner aux lecteurs les personnages des contes tout en jouant sur leurs connaissances globales de l'œuvre. On retrouve dans cette page de titre le style proche de la caricature de Gustave Doré à ses débuts.

Ces pièces liminaires de l'édition Hetzel préparent le lecteur à la lecture des *Contes* mais aussi aux intentions artistiques de Gustave Doré. Il convient d'évoquer également le projet éditorial de l'artiste.

[1] Voir annexe 12 p.25.

c) Le projet de Gustave Doré

L'ambition de Gustave Doré fut d'éditer en in-folio, tous les chefs d'œuvre de la littérature mondiale. L'ambition d'illustrer des grands classiques de la littérature tels que Perrault, Cervantès, La Fontaine, Montaigne, Homère etc., est assimilée à celle d'un conquérant. En effet, le but de Gustave Doré est de créer des gravures inédites, tout en soulignant leur qualité de composition. Cette véritable gageure ne pourra pas être cependant achevée, à cause du décès de l'artiste, qui réalisait alors un travail sur Shakespeare. Sous les traits de Gustave Doré, les gravures adoptent le statut d'œuvre à part entière, au même titre que le texte littéraire.

Il réalise en 1854 les illustrations du *Rabelais* pour l'éditeur Bry qui paraissent dans *L'album pour rire*. Doré mêle le fantastique au réalisme, et l'épique au grotesque. Pour les décors, il s'inspire des architectures gothiques et du romantisme, notamment pour les châteaux[1]. L'excès et l'imagination de l'artiste correspondent à l'atmosphère pantagruélique du livre. La représentation de Pantagruel[2] renvoie à sa démesure : son visage poupin, sa taille géante et les « quatre mile six cent vaches [dont il hume le laict][3]», mettent l'accent sur l'aspect burlesque du texte. En effet, Gustave Doré insiste sur le style bas : c'est-à-dire le besoin de se nourrir, en le traitant à l'aide d'un style noble doté d'un décor luxueux.

En 1855, il illustre les *Contes drolatiques* de Balzac comprenant quatre cent vingt-cinq dessins et vignettes. Ce texte ne rencontrera pas de succès dans l'immédiat, mais la réalisation des images prouve le talent de Gustave Doré. Il a recours à des formes bizarres, des postures excentriques et on peut également observer sur certaines planches, la présence de personnages tranchés ou embrochés à coups d'épées[4]. L'idée de mouvement domine dans les compositions : la multitude des personnages crée une impression de confusion et renvoie à un univers étrange.

L'année 1861 marque un tournant décisif pour Gustave Doré. En effet, l'artiste souhaite illustrer l'œuvre complexe qu'est l'*Enfer* issu de *La divine*

---

[1] Voir annexe 13 p.26.
[2] Voir annexe 14 p.27.
[3] Rabelais, *Œuvres de Rabelais*, Paris, Dalibon, 1823, p.270.
[4] Voir annexe 15 p.28.

comédie de Dante. Ce projet est une véritable gageure, dans la mesure où ses exigences se fondent sur une édition de luxe in-folio à cent francs. Cependant, de nombreux éditeurs refusent de le prendre en charge et Gustave Doré finance sa totalité (coût du papier, des graveurs…). L'artiste tire trois mille exemplaires chez l'éditeur Hachette et la totalité se vend en quelques jours. Le succès est tel que de grands éditeurs d'Europe et d'Amérique reprennent l'œuvre. En France, les éditeurs se disputent les droits des prochains ouvrages de la série de *La divine comédie*.

Le pays de l'*Enfer* est terrifiant et agité. Les hommes ayant péché connaissent une fin funeste. La présence de multiples rochers, gouffres et montagnes suscite l'effroi du spectateur par leur aspect sombre, les contrastes du noir accentuant cette impression. L'illustration des hideuses harpies[1] évoque un décor où les arbres semblent prendre vie. Les corps mi-homme, mi-arbre se contorsionnent comme celles des âmes nues pour traduire leur tourment. Les regards menaçants des harpies révèlent leur caractère perfide. L'ensemble des illustrations de l'*Enfer* se caractérisent par l'omniprésence de l'ombre, symbole d'horreur et de mort. On est alors aux confluents du fantastique puisque ce monde est habité par des démons. Ceux-ci sont le reflet des peurs et des obsessions humaines. Une autre illustration des âmes damnées étouffées par des serpents[2], fait référence aux études anatomiques que l'on retrouve à la Renaissance et chez Michel Ange. Gustave Doré fait preuve de réalisme en représentant des corps musclés. Ainsi, l'œuvre de l'*Enfer* retranscrit l'imaginaire du romantisme tourmenté par la mort. Elle souligne également la fragilité de l'homme, victime d'un monde qui le torture.

En 1862, Gustave Doré illustre les *Contes* de Perrault pour l'éditeur Hetzel. Capable de peindre le monde des *Contes* à travers le regard de l'enfant, l'artiste s'inspire des illustrations de l'Allemagne, des bords du Rhin et du mystère que l'on retrouve chez Grimm[3]. L'évocation d'une forêt terrifiante et de l'effroi dans un monde d'ogres et de géants est récurent et

[1] Voir annexe 16 p. 29.
[2] Voir annexe 17 p.30.
[3] Voir Annie Renonciat, *La vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, A.C.R., 1983.

constituent les leitmotive de l'œuvre.

Dans *Le petit poucet*, la scène où l'ogre s'apprête à égorger ses filles par erreur[1] renvoie à l'horreur, à cause de la longueur du couteau qui accentue cette impression. Les yeux exorbités et les veines saillantes du personnage montrent son désir de se nourrir de « chair fraiche ». La pénombre dans laquelle est plongé l'ogre anticipe l'infanticide.

Dans *Le petit chaperon rouge,* la scène de la dévoration de la grand-mère[2] évoque également l'effroi. Le loup présenté de dos, s'apprête à sauter sur le lit. La chaise renversée, la tabatière sur le point de tomber sur le sol et le chat se précipitant sous le lit accentuent la dramatisation de la scène. Cependant, malgré de nombreuses images pessimistes, Gustave Doré marque également les esprits par une illustration du chat botté campé sur ses deux pattes avant[3]. Elle est traversée par une diagonale qui scinde l'espace en deux : à gauche on aperçoit le chat, le rivage et les arbres, à droite le marquis de Carabas est nu dans l'eau. Ce dernier a un aspect inquiétant en raison de la pénombre qui le recouvre. Au premier plan, la personnification du chat par ses habits, montre que l'on est dans l'univers merveilleux du conte de fées. La lumière orientée sur le félin, sa posture debout avec les pattes levées et les jeux des drapés de sa cape contribuent à accentuer son caractère héroïque.

Dans le prolongement de la littérature de jeunesse, Gustave Doré réalise en 1867, les gravures des *Fables* de La Fontaine. Au XIX^{ème} siècle, la société s'intéresse d'avantage aux enfants et c'est sous cet angle que l'éducation devient primordiale suite aux lois Guizot, Falloux, Duruy et Ferry[4]. L'aspect merveilleux des fables et de ses morales contribue à l'apprentissage de la lecture. C'est pourquoi, Gustave Doré fait le choix

---

[1] Voir annexe 18 p.31.
[2] Voir annexe 19 p. 32.
[3] Voir annexe 20 p. 33.
[4] La loi Guizot (1833) organise l'enseignement primaire au profit des classes populaires, la loi Falloux (1850) rendait obligatoire une école de garçons dans toute commune de cinq cent habitants et également la création d'une école de filles dans toute commune de huit cent habitants. La loi Duruy (1867) décide que les instituteurs des écoles publiques seront des laïcs et impose l'ouverture d'une école de filles dans les communes de plus de cinq cents habitants. Enfin la loi Derry (1881-82) rend l'école gratuite (1881), l'éducation obligatoire et l'enseignement public laïc (1882).

d'évoquer l'aspect anecdotique des *Fables* pour donner à ses illustrations une dimension à la fois littéraire et poétique, au même titre que le texte. Cette œuvre connaitra deux types d'édition : une ordinaire en petit in-folio, et une plus luxueuse, composée de deux volumes in-folio. L'originalité de Gustave Doré fut d'aborder l'œuvre sous différents angles, interprétant à sa façon le texte. Il représente soit des animaux dans leur propre monde, soit dans le monde des hommes comme dans le *Conseil tenu par les rats*[1]. L'homme peut également jouer leur rôle comme dans la *Cigale et la fourmi,* ou jouer son propre rôle. Gustave Doré porte un regard réaliste et scientifique que nous n'avons pas l'habitude d'observer. L'illustration *Le lièvre et les grenouilles*[2] montre, par le regard des grenouilles, la grandeur du lièvre. Les roseaux semblent être des arbres et cet effet fantastique n'est pas là pour effrayer le lecteur, mais pour donner une impression de réalisme. Dans les recueils destinés à la jeunesse, Gustave Doré montre qu'il est proche de l'enfance, même si les gravures ne sont pas spécialement destinées aux plus jeunes. Grâce à lui, on passe de l'écrit à la mise en image des contes et des fables. Il a su ainsi adapter le merveilleux aux visions du XIX^{ème} siècle.

L'œuvre de *Don Quichotte* de Cervantès, publiée par Hachette en 1863 est particulière aux yeux de Gustave Doré. L'univers de Don Quichotte reflète celui de l'artiste. L'illustration, représentant le personnage éponyme en train de lire des romans de chevalerie et des contes de fées[3], montre que des livres, jaillissent des chevaux, des chevaliers en armure, des princesses et des géants. Cette obsession de Don Quichotte pour ces types de littérature le conduit à voir s'animer toutes les scènes. La folie du personnage de Cervantès et son désir de conquérir le monde, peuvent être comparés à Gustave Doré, qui, en tant que conquérant, souhaite illustrer tous les classiques de la littérature. Ce type de scène théâtrale renvoie également au style romantique de l'artiste par l'intermédiaire du rêve, de l'excès et de la profusion des détails.

---

[1] Voir annexe 21 p. 34.
[2] Voir annexe 22 p. 35.
[3] Voir annexe 23 p. 36.

Ainsi, dans ses nombreuses illustrations, Gustave Doré a su donner une âme aux textes, tout en les respectant. Cependant, bien que l'illustration soit considérée comme son chef d'œuvre, l'artiste ne la considère pas comme son ambition première.

3. Un livre d'apparat

L'édition Hetzel de 1862 est un livre qui n'est pas anodin. Nous montrerons en quoi cette œuvre est prestigieuse en évoquant sa matérialité et le public visé par Hetzel et Gustave Doré. Enfin, nous verrons s'il s'agit d'un livre d'artiste ou d'un album pour enfant.

a) Matérialité du livre

Lors de sa publication, Sainte Beuve, critique littéraire, a qualifié d' « unique » et de « monumentale[1] » l'édition Hetzel des *Contes* de Charles Perrault. Cet in-folio est un grand format réservé au livre de luxe, destiné à un public aisé et à être contemplé. Fort volumineux, on ne peut généralement le consulter que sur une table ou un pupitre. Pourquoi Gustave Doré a-t-il choisi un tel format ? Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'artiste avait pour principal ambition d'illustrer tous les chefs d'œuvres de la littérature mondiale et par conséquent, l'in-folio peut être considéré comme un symbole de la grandeur de l'œuvre de Charles Perrault. En qualifiant l'édition Hetzel de « monumentale », Sainte-Beuve a, sans doute, souhaité la mettre en parallèle avec le style grandiloquent de Gustave Doré. Les gravures en pleine page en sont un exemple : elles constituent à elles seules des hyperboles. L'artiste amplifie certaines scènes terrifiantes : c'est le cas du Petit chaperon rouge se retrouvant seule dans le lit avec le loup. Il ajoute également des détails au texte initial de Charles Perrault comme des lieux forts mystérieux tels que la forêt ou les châteaux. Ce style « hyperbolique » est à rapprocher de l'ambition initiale de Gustave Doré, à savoir : devenir un grand peintre. À défaut d'obtenir le succès escompté dans cet art, il considère ses illustrations en pleine page comme

[1] SAINTE-BEUVE, « Les contes de Perrault dessins par Gustave Doré Préface par P.J. Stahl », *Le Constitutionnel*, 23 décembre 1861.

des tableaux à part entière. La reliure en percaline rouge dotée d'un décor de dentelle rouge[1] participe également de cette « monumentalité ».

Sainte-Beuve, dans son article paru dans *Le Constitutionnel*, évoque la qualité de l'ensemble de la mise en page et de la typographie des *Contes* :

> Je ne sais par quel bout m'y prendre, en vérité, pour louer cette merveilleuse édition qui a la palme sur toutes les autres et qui la gardera probablement.
>
> Et d'abord, l'impression due à M. Claye est fort belle. Les caractères sont ceux du XVII^e^ siècle ; l'œil de l'enfant et l'œil du vieillard s'en accommodent également bien et s'y reposent ; rien d'aigu, rien de pressé et d'entassé ; il y a de l'espace, et un espace égal entre les mots, l'air circule à travers avec une sorte d'aisance, la prunelle a le temps de respirer en lisant ; en un mot, c'est un caractère ami des yeux. Je livrais l'autre jour ces pages à l'inspection du plus sévère typographe, du plus classique en ce genre que je connaisse, qui sait voir des imperfections et des énormités là où un lecteur profane glisse couramment et se déclare satisfait ; il regarda longtemps en silence, et il ne put que dire, après avoir bien tourné et retourné : « C'est bien.[2]»

Sainte-Beuve fait un véritable éloge de l'édition Hetzel. Il montre, en effet, la minutie et la rigueur avec lesquelles l'imprimeur a réalisé les *Contes* en évoquant l'« espace égal entre les mots ». Sainte-Beuve insiste sur la clarté et la fluidité de la mise en page en ayant recours à une métaphore filée : « rien de pressé et d'entassé ; il y a de l'espace, et un espace égal entre les mots, l'air circule à travers avec une sorte d'aisance, la prunelle a le temps de respirer en lisant […]. » En faisant référence à l' « inspection du plus sévère typographe [(M. Claye[3])] », le critique littéraire légitime ainsi auprès d'un public bourgeois l'édition Hetzel.

b) Séduire la jeunesse

L'édition Hetzel des *Contes* de Charles Perrault est essentiellement destinée à la jeunesse bourgeoise de la fin du XIX^e^ siècle. Suite à la montée du capitalisme et de la Révolution industrielle, la bourgeoisie s'enrichit considérablement : elle constitue un lectorat potentiel important pour les éditeurs. Cette classe sociale porte un intérêt de plus en plus marqué pour le

---

[1] Voir le détail de la reliure évoqué précédemment à la p. 94.
[2] Sainte-Beuve, *op.cit.*
[3] Jules Claye (1806-1886) fut un important typographe et libraire. Il créa notamment une école de typographie dont les ouvrages sortant étaient très appréciés des amateurs de livres d'art. Jules Claye est également l'imprimeur de cette édition Hetzel des *Contes*.

luxe et la culture.

Pierre-Jules Hetzel voit en la bourgeoisie un lectorat émergent. C'est pourquoi, le frontispice des *Contes* de Charles Perrault est constitué d'une famille bourgeoise représentée par la mère et la grand-mère qui sont chargées de l'éducation des enfants. Le cartonnage, en percaline doré, donne à l'édition de 1862 une allure luxueuse. À cette époque, les livres d'étrennes ou de prix étaient en vogue. Sainte-Beuve rappelle cette mode :

> Voici une édition nouvelle qui laisse bien loin en arrière toutes les autres ; elle est unique, elle est monumentale ; ce sont des étrennes de roi. Chaque enfant est-il devenu un Dauphin de France ? — Oui, au jour de l'an, chaque famille a le sien. Je ne sais par quel bout m'y prendre, en vérité, pour louer cette merveilleuse édition qui a la palme sur toutes les autres et qui la gardera probablement.[1]

Le cartonnage de l'édition des *Contes* surprend le critique par son allure « monumentale » qu'il qualifie « d'étrennes de roi ». La percaline rouge tend à recréer l'apparence des collections royales qui étaient confectionnées dans les cuirs les plus nobles comme le maroquin. Hetzel était au XIX[e] siècle un des plus grands promoteurs du livre d'étrennes. Pour ses différentes éditions, il utilisait constamment des fers différents[2].

Dans la préface des *Contes*, P.J. Stahl (pseudonyme d'Hetzel) justifie son entreprise éditoriale. Il adopte un ton provocateur envers ses lecteurs :

> L'édition des contes, à laquelle ces notes vont servir de préface, cette extraordinaire édition va coûter beaucoup d'argent… Aussi cher que la représentation d'un Ballet à l'Opéra, qu'un joujou moyen de chez Giroux ou de chez Tempier, qu'une boîte de bonbons de chez Boissier […].
> Je le veux bien : ce qui est trop d'argent, pour une chose qui passe ; mais avouez qu'elle est vraiment hors de comparaison avec toutes celles qui l'ont précédée, cette édition de Perrault, & qu'on a bien fait de donner à ce premier de nos livres, à ce premier de nos classiques, cette forme magnifique et magistrale.
> Si ce monument, élevé à la gloire de Perrault & au profit de ses admirateurs de tous les âges, voit le jour, prenez-vous en au plus jeune, au plus vaillant de nos génies contemporains. Tout en composant intrépidement à ses frais, à ses risques & périls, sa grande & sombre illustration de Dante, Gustave Doré désirait que dans le même moment & que dans le même format splendide parussent, comme pendant & comme contraste, les *Contes des Fées* de Perrault. […]
> L'éditeur de ce livre a compris ce désir & n'a pas reculé devant cette énormité apparente, un très-grand livre très-cher, pour les petits enfants. Il s'est dit que les pères & mamans ne seraient pas fâchés de revoir & de relire,

[1] Sainte-Beuve, *op.cit.*
[2] Voir Sophie Malavieille, *Reliures et cartonnages en France au XIXe siècle (1815-1865)*, Paris, Editions Promodis, 1985.

> dans une forme enfin saisissante & dignes d'eux, les contes aimés de leur enfance.[1]

Hetzel justifie le prix élevé du livre en insistant sur le fait qu'il s'agit « [d'un] monument élevé à la gloire de Perrault ». Les adjectifs « extraordinaire », « magistrale » et « magnifique » confortent cette idée. L'aspect matériel du livre doit refléter la grandeur du texte de Charles Perrault. L'éditeur fait un éloge dithyrambique de son édition : de façon théâtrale, il incite les parents d'enfants bourgeois à l'acheter en ayant recours à la première personne du singulier : « Je le veux bien : ce qui est trop d'argent, pour une chose qui passe ; mais avouez qu'elle est vraiment hors de comparaison avec toutes celles qui l'ont précédée ». L'argumentation d'Hetzel repose sur une opposition par le biais de la conjonction de coordination « mais » : il reconnaît que le livre est cher pour mieux le mettre en avant par la suite. Proche de la stratégie commerciale, l'éditeur prend à parti les parents en s'adressant directement à eux (« avouez qu'elle est vraiment hors de comparaison […] »), puis tente de les attendrir et les flatte en évoquant leurs connaissances des *Contes* : « Il s'est dit que les pères & mamans ne seraient pas fâchés de revoir & de relire, dans une forme enfin saisissante & dignes d'eux, les contes aimés de leur enfance. »

En choisissant l'œuvre de Perrault, Hetzel a conscience qu'il touche un public large : aussi bien les parents que les enfants. L'éditeur justifie également son entreprise éditoriale en faisant référence au talent de Gustave Doré : « Si ce monument, élevé à la gloire de Perrault & au profit de ses admirateurs de tous les âges, voit le jour, prenez-vous en au plus jeune, au plus vaillant de nos génies contemporains. » En ayant recours à la seconde personne du pluriel, Hetzel prend une nouvelle fois à parti les parents, acheteurs potentiels de l'édition des *Contes*. En cela, l'éditeur se rapproche de Charles Perrault dans sa préface. Il vante également l'artiste qu'est Gustave Doré avec les hyperboles « plus jeune » et « plus vaillant de nos génies contemporains » pour le faire découvrir au public.

Hetzel justifie la qualité de l'édition des *Contes* en citant les différents

[1] Charles Perrault, *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, p. XIX-XX.

corps de métiers qui ont contribué à sa réalisation :

> Il n'est […] pas superflu qu'il ait pour [ce volume] d'autres recommandations plus sérieuses. Aucune ne lui manque : les graveurs, l'imprimeur, le fabricant de papier, l'éditeur & le dessinateur ont essayé d'en faire une sorte de merveille. Si je n'y avais rien fait, je dirais volontiers qu'ils y ont tous réussi.[1]

L'éditeur montre qu'il a mis tout en œuvre : moyens matériels et intellectuels pour produire cette édition de qualité. Il fait référence aux onze graveurs de Gustave Doré : Pizan, Pannemaker, Pierdon, Brevière, Maurand, Boëtzel, Hébert, E. Deschamps, Dumont, Delduc et Fagnon. Le « fabriquant de papier » est Gustave Boulard de Villeneuve. Ces justifications d'Hetzel sont à rapprocher de la définition de l'éditeur donnée par Curmer en 1839 :

> L'éditeur, intermédiaire intelligent entre le public et tous les travailleurs qui concourent à la confection d'un livre, ne doit être étranger à aucun détail du travail de ces personnes ; maître d'un goût sûr, attentif aux préférences du public, il doit sacrifier son propre sentiment à celui du plus grand nombre, pour arriver insensiblement et par des concessions graduées à faire accepter ce que les vrais artistes d'un goût plus éprouvé approuvent et désirent.[2]

Ainsi, Hetzel vante les mérites de son édition des *Contes* dans un but essentiellement commercial et éditorial. De façon humoristique, il la qualifie de « très-grand[e] très-[chère], pour les petits enfants ». En séduisant les parents issus de la bourgeoisie, acheteurs potentiels, il conquiert également leurs enfants.

c) Livre d'art ou album pour enfant ?

L'édition Hetzel des *Contes* est frappante par le détail et la qualité de ses illustrations. À la vue d'un tel ouvrage, nous sommes amenés à nous demander s'il s'agit d'un album pour enfant ou d'un livre d'artiste. Mais avant cela, il est nécessaire d'évoquer les évolutions techniques qu'à subit le livre illustré au XIX^{e} siècle et de déterminer comment Gustave Doré a appréhendé son œuvre.

L'album pour enfants a commencé à se développer à partir des années

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.XXI.

[2] Pascal Durand, *Naissance de l'éditeur l'édition à l'âge romantique*, Paris, Les impressions nouvelles, 2005, p.126.

1820. Au cours du XIX^e siècle, il revêt diverses formes en fonction des progrès techniques : on passe de la gravure en noir et blanc à la couleur, la photographie fera une apparition tardive… Selon Rolande Causse, au début l'image, dans l'album, était dépendante du texte, puis est devenue, par la suite, autonome[1]. La fin des années 1820 marque un tournant décisif dans l'histoire du livre. En effet, suite aux évolutions techniques, l'album, à l'époque romantique (apogée vers les années 1830), se présente sous la forme de recueils de lithographies : on trouve des représentations de paysages, des monuments sous forme de portraits etc. On passe progressivement du « livre illustré » à l'album. Par la suite, il s'applique aux enfants : il s'agit de livres en couleurs de grands formats.

Plus tardivement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Gustave Doré fait évoluer l'illustration et participe activement au renouveau de la technique de la gravure. Il lui redonne ses lettres de noblesse, d'abord, par l'importance qu'il accorde à ce genre en plein développement. En effet, dès 1854, il témoigne avec l'*Histoire pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* de sa persévérance à constituer une équipe de graveurs efficaces et compétents. Gustave Doré fait alors figure de promoteur de la nouvelle gravure sur bois, dite « d'interprétation » ou « de teinte ». Jusque là, il était très peu satisfait du travail des xylographes ; mais il rencontre trois jeunes graveurs aussi habiles en gravure qu'en dessin : François Rouget, Octave Jahyer et Jean Gauchard, qui travaillent tous les trois sur la *Légende du juif errant* en 1856 (douze planches hors texte). Cette œuvre est un tournant dans la carrière de Gustave Doré mais aussi dans l'histoire de l'illustration xylographique, réunissant un dessinateur et trois graveurs dans le même intérêt. Il abandonne la vignette romantique pour une œuvre évoquant la grande gravure de reproduction. Pour Paul Lacroix, il s'agit d'un véritable « révolution de l'imagerie populaire[2] ». De plus, les enjeux sont importants pour les xylographes, qui ont ainsi l'occasion de prouver que leur travail ne peut être relégué à des machines. Pour leur exprimer sa reconnaissance, Gustave Doré leur cède d'ailleurs ses droits sur le *Juif errant*.

---

[1] Rolande Causse, *Qui a lu petit, lira grand*, Paris, Plon, 2000.
[2] Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, Paris, Droz, 2005, p.409.

Cette nouvelle technique leur laisse ainsi une plus grande marge d'autonomie dans la gravure, donc parfois des risques de trahison. Avec cette équipe constituée, Gustave Doré connait exactement les spécialités de chacun des xylographes et peut donc répartir les bois suivant les sujets et les effets souhaités. De même, il fait totalement confiance à son ami Héliodore Pisan[1] ; il s'adresse d'ailleurs uniquement à son atelier en 1862 pour la réalisation de *Don Quichotte*. S'il leur fait confiance, il tient tout de même à contrôler le résultat : chaque graveur doit lui présenter une épreuve pour qu'il y apporte les dernières modifications avant de les emmener à l'imprimeur. D'autant plus que, pour des raisons de productivité, ce sont les graveurs eux-mêmes qui s'occupent des finitions. Ainsi, par exemple, pour une planche des *Contes drolatiques* de Balzac, Gustave Doré esquisse un château, indique quelques fenêtres et porte la mention « etc. » pour que le graveur les multiplie. Mais dans la gravure, c'est la mention qui est reproduite, et non les fenêtres souhaitées. Il n'hésite donc pas, dans certains cas, à adopter un ton d'autorité propre à un artiste s'adressant à un exécutant, même avec les graveurs les plus renommés, tels qu'Orrin Smith.

Il utilise également d'autres méthodes pour mettre en valeur son esthétique du détail, notamment la gravure sur bois de bout qui permet un résultat plus propre et plus précis, proche de la qualité de la gravure sur cuivre, ainsi que la lithographie pour développer de nouvelles nuances de gris dans ses jeux de clair-obscur. Gustave Doré lui-même travaille souvent directement sur le buis, sans intermédiaire, préférant l'improvisation à l'étude de ses croquis. C'est ainsi qu'il relance, de la même façon, la technique de l'eau-forte, alors que la défaveur gagne la lithographie dans les années 1860 à cause des tirages industriels. L'artiste peut alors dessiner lui-même sur la plaque de cuivre, qui est ensuite attaquée à l'acide pour obtenir des traits en creux. Doré bénéficie alors par la même occasion de l'engouement pour cette technique, s'adaptant aux demandes du public.

Mais, comme toutes les initiatives de Gustave Doré à l'époque, ces différents procédés techniques ne sont pas appréciés de tous. Par exemple, le

[1] Graveur qui a gravé de nombreuses illustrations de Gustave Doré.

journaliste Philippe Burty[1] juge ces procédés superficiels, symboles d'un système industriel de la nouvelle édition. Pourtant, l'artiste est, cette fois totalement en adéquation avec son temps, puisqu'il n'est pas l'inventeur de ces techniques ; il se contente simplement de leur donner un nouveau souffle, car leur diffusion est très lente.

Le papier de qualité qui est souvent utilisé pour ses œuvres ne fait que renforcer ce travail esthétique, offrant une dimension luxueuse au livre, comme ce sera le cas pour son grand projet de littérature classique. Il joue ainsi avec tous les effets imaginables, se rapprochant du domaine de la peinture, dont il aimerait tant faire partie, mais pas en tant qu'illustrateur.

Suite à ces évolutions techniques, il est difficile de déterminer si l'édition Hetzel des *Contes* de Charles Perrault doit être considérée comme un album pour enfant ou un livre d'artiste. Nous sommes confrontés à une question paradoxale : les principales ambitions de Gustave Doré sont d'illustrer tous les chefs d'œuvres de la littérature et de devenir peintre, mais en même temps l'artiste est un des précurseurs de l'album pour enfants : les *Contes* déterminent, par avance, ce lectorat. De plus, l'artiste fait de l'image une entité autonome par rapport au texte : il est en quelque sorte un avant-gardiste de l'album actuel. Les illustrations, dans les *Contes*, proposent une interprétation du texte pour le lecteur et dépasse la sobriété et les nombreuses ellipses narratives du texte de Charles Perrault. Gustave Doré l'enrichit à sa façon en déterminant, par exemple, une temporalité qui lui est propre. Il appartient à une époque où les artistes souhaitent rester fidèle au texte. Cependant, Gustave Doré apporte sa propre interprétation du texte. Dans la *Belle au bois dormant*, on ne peut pas vraiment dater quand aurait pu se dérouler le récit. Charles Perrault évoque de façon évasive le contexte en faisant référence « au palais du Roi » ou à un « château ». Gustave Doré représente le conte à une époque imprécise : la présence d'un château gothique et des vêtements de l'époque de la Renaissance (le personnage de la Belle au bois dormant porte, dans la scène où elle s'apprête

[1] Critique d'art, il a, notamment, participé au développement du japonisme et à la renaissance de l'eau-forte. Il a également soutenu les impressionnistes et publié la correspondance de Delacroix.

à se piquer le doigt à une quenouille, une robe au décor riche présence de tissu épais, de broderies en relief, de manches bouillonnées[1] etc.) créent volontairement un anachronisme, l'artiste souhaitant faire découvrir au public son imaginaire.

L'ensemble des illustrations de Gustave Doré se rapprochent de la notion d'album pour enfants, en raison de l'autonomie de l'image par rapport au texte. Cependant, l'intention de l'artiste semble se tourner davantage vers le livre d'artiste. On ressent, en effet, dans ses compostions, une véritable volonté de créer des effets esthétiques. Comme nous l'avons précédemment évoqué, la gravure sur teinte contribue à accentuer les contrastes du noir et blanc en créant des jeux de lumière. Gustave Doré fait de ses illustrations des œuvres à part entière. Il s'est peut-être inspiré pour l'emploi du clair-obscur de Francisco de Goya. En tant qu'œuvres d'art, les illustrations de Gustave Doré furent aussi bien appréciées des amateurs d'art comme Théophile Gautier, des parents que des enfants. Ces derniers peuvent être à la fois terrifiés et fascinés par la scène de l'ogre s'apprêtant à égorger ses filles par exemple.

Théophile Gautier compara Gustave Doré à Mihály Zichy, peintre et dessinateur hongrois : « Zichy comme Gustave Doré est un monstre de génie […] Zichy est l'une des plus étonnantes individualités que nous ayons rencontrées depuis 1830, cette époque climatérique de l'art… [2]». L'expression « monstre de génie » renforce le caractère artistique des œuvres de Gustave Doré. Mihály Zichy et lui ont pour particularité d'avoir connu un parcours similaire. Ils eurent pour principale ambition de devenir de grands peintres, mais se sont fait connaître pour leur talent d'illustrateur, malgré eux. Leur intérêt commun pour le romantisme tardif se ressent à travers leurs compositions : on y trouve des thèmes anciens et moyenâgeux, la recherche du détail, la traduction de leur univers intérieur etc. L'intention de Gustave Doré était d'illustrer les plus grands classiques de la littérature ; Mihály Zichy s'attacha à faire de même en s'intéressant à la littérature

[1] Etoffe froncée donnant un aspect bouffant aux manches.
[2] Citation de Gautier issue de : *Mihály Zichy Gustave Doré deux monstres de génie*, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, p.63.

hongroise, géorgienne et russe. Tous deux prirent pour référence des motifs connus, afin de faciliter la compréhension du public. C'est le cas de la culture populaire avec les *Contes* de Charles Perrault pour Gustave Doré. Partisans du romantisme, ces deux artistes furent en décalage avec leur temps : ce mouvement artistique s'essouffla, en France, au début des années 1860.

L'édition Hetzel des *Contes* peut être considérée comme un livre d'artiste, dans la mesure où, il existe une inversion hiérarchique entre le texte et l'image. Barbey d'Aurevilly, en voyant *Les Contes drôlatiques,* déclara : « L'illustrateur c'est Balzac, l'illustré c'est Doré. [1]» L'écrivain joue sur les mots afin de montrer que le texte de Balzac devient secondaire par rapport à l'illustration. L'adjectif « illustré » désigne ici à la fois le génie de Gustave Doré (adjectif tiré d'« illustre ») et ce qui est « orné d'illustrations » (première acception de l'adjectif.) Barbey d'Aurevilly considère Gustave Doré comme un véritable auteur.

Les illustrations littéraires de Gustave Doré et Mihály Zichy font donc partie des livres d'artistes. Les deux illustrateurs privilégient les décors grandioses et théâtraux. Gustave Doré illustra, un an avant les *Contes* de Charles Perrault, *L'Enfer* de Dante. On trouve dans les illustrations des deux ouvrages des similitudes frappantes, notamment au niveau de la représentation de la forêt. C'est le cas d'une scène représentant des harpies tourmentant des damnés du septième Cercle des Enfers (suicidés changés en arbres) devant Dante et Virgile (*Enfer*)[2] et de la représentation du Petit poucet et de ses frères dans la forêt[3]. Dans l'illustration du *Petit poucet*, les racines figées semblent menaçantes, ce contraste est amplifié pour l'*Enfer* : elles prennent vie sous la forme des hideuses harpies. Dans un registre plus morbide, Mihály Zichy offre une vision obscure de la mort. Il représente des déterreurs de morts dans un cimetière[4]. Comme Gustave Doré, il joue sur la lumière en se focalisant sur la tombe profanée. Cette illustration évoque la notion de sublime que l'on retrouve dans le romantisme. Le contraste entre

[1] Jules Barbey d'Aurevilly, *Correspondances*, Paris, Les Belles-Lettres, 1985, p.51.
[2] Voir annexe 16 p.29.
[3] Voir annexe 24 p.37.
[4] Voir annexe 25 p. 38.

le ciel éclairé par la lune et la lumière de la lampe qu'un des hommes tient au dessus de la tombe, fascine et effraie à la fois le spectateur. On remarque également cette recherche d'effets chez Gustave Doré.

Ainsi, l'édition Hetzel des *Contes* de Charles Perrault, peut être considérée comme une œuvre à part entière, un livre d'artiste. Cependant, Gustave Doré est également un des précurseurs de l'album pour enfants en donnant à l'image une autonomie suffisante par rapport au texte, qui permet à l'artiste d'exprimer pleinement ses intentions. L'édition Hetzel est donc ambigüe en matière de réception et il convient d'évoquer l'émergence d'un nouveau public.

B. L'émergence d'un nouveau public

Avec l'édition de 1862, on passe des *Contes* de Perrault aux *Contes* de Gustave Doré et d'Hetzel. Editeur et illustrateur s'approprient l'œuvre afin de l'adresser à un public large. Il convient de voir en quoi cette édition séduit aussi bien les enfants que les lecteurs les plus avertis, puis de montrer comment P.J. Stahl se fait le porte-voix supposé de la jeunesse.

1. D'un lectorat enfantin à un public averti

Les *Contes* de Perrault, par leur intemporalité, sont devenus un classique de la littérature française. Selon Italo Calvino, « Les classiques sont des livres que la lecture rend d'autant plus neufs, inattendus, inouïs, qu'on a cru les connaître par ouï-dire[1]. » En relisant les *Contes* à leurs enfants, les parents redécouvrent les textes de Perrault tout en adoptant un regard neuf par rapport aux différentes intrigues. Ils sont ainsi capables de se mettre à distance et de faire preuve d'esprit critique. Gustave Doré et Hetzel, en créant cette édition de 1862, eurent pour principal objectif d'inscrire les *Contes* de Perrault dans un projet de littérature illustrée. Bien que l'œuvre soit souvent destinée aux enfants, ils ne s'adressent pas uniquement à eux : ils conquièrent également un lectorat composé d'adultes et de personnes averties.

[1] Italo Calvino, *op.cit.* p. 10.

L'apparence grandiose, tant par le décor que par les scènes des illustrations, impressionne l'enfant. En effet, les cadrages de Gustave Doré adoptent son point de vue: les contre-plongées recréent le monde perçu par celui-ci. Des scènes comme le chat botté accompagné de paysans se retrouvant dans la forêt[1] ou le Petit poucet ôtant les bottes de l'ogre dénotent de la dimension fantastique de l'artiste. La première illustration renvoie à un décor vertigineux se traduisant par la démesure des arbres et l'aspect massif du château de l'ogre. Dans la seconde, le Petit poucet symbolise le point de vue de l'enfant par sa petite taille. Le genre du conte vise un public enfantin, en raison de la simplicité du texte et de l'intrigue mais aussi de l'univers féérique qui a pour but de développer l'imaginaire de l'enfant. Cependant, contrairement aux idées reçues, les *Contes* de Perrault illustrés par Gustave Doré s'adressent également à des adultes.

Le lectorat adulte, qui peut être constitué de parents par exemple, a davantage de recul par rapport aux enfants. Il peut percevoir les détournements réalisés par Gustave Doré à travers certaines de ses illustrations. Les gravures du *Petit Chaperon rouge* sont subversives, dans la mesure où l'artiste a représenté l'héroïne sous les traits d'une jeune fille au début de son adolescence, et non d'une fillette. Gustave Doré arrive à évoquer la sensualité du personnage sans avoir recours à la couleur rouge, le noir et blanc ayant un pouvoir suffisamment suggestif. Selon Bruno Bettelheim, dans *Psychanalyse des contes de fées* : « [le rouge est] le symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle[2] ». L'illustration où le Petit chaperon rouge se trouve dans le lit avec le loup[3] évoque cette caractéristique : Gustave Doré représente la jeune fille les cheveux détachés et juste vêtue d'un déshabillé. L'artiste semble donc montrer le Petit Chaperon rouge avant l'accomplissement de l'acte sexuel, le loup symbolisant l'homme séducteur. Le regard de la jeune adolescente peut évoquer à la fois de la peur et du désir. Le loup semble l'inciter à accomplir l'acte sexuel en adoptant un regard salace. À travers cette

[1] Voir annexe 26p. 39.
[2] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.263.
[3] Voir annexe 27 p. 40.

illustration, l'adulte perçoit la transformation psychologique et physiologique du Petit chaperon rouge qui devient une jeune fille.

L'adulte est capable de déceler également, dans les gravures de Gustave Doré, la présence marquée de la culture populaire par la représentation du peuple. L'illustration, dans *Cendrillon*, représente la marraine sous les traits d'une femme âgée découpant une citrouille[1]. Elle ressemble fort à la vieille fileuse de *La Belle au bois dormant*[2] : elle porte des lunettes rondes et une coiffe presque semblable. On retrouve également la présence d'une cage à oiseaux. En arrière plan à droite et au premier plan à gauche, un vieux balai et des guenilles en train de sécher renvoient à un milieu modeste. Sainte-Beuve rappelle l'origine folklorique des *Contes* :

> C'est ici qu'il me faudrait la plume d'un Théophile Gautier pour traduire à mon tour ces dessins et les montrer à tous dans un langage aussi pittoresque que le leur ; mais je ne sais nommer toutes ces choses, je n'ai pas à mon service tous les vocabulaires, et je ne puis que dire que ces dessins me semblent fort beaux, d'un tour riche et opulent, qu'ils ont un caractère grandiose qui renouvelle (je répète le mot) l'aspect de ces humbles Contes et leur rend de leur premier merveilleux antérieur à Perrault même […][3]

À travers ses illustrations, Gustave Doré a redonné aux *Contes* leurs sources populaires, ce « premier merveilleux antérieur à Perrault même. » Il souhaite rappeler implicitement à chaque lecteur qu'il existait, bien avant Charles Perrault, des contes qui se transmettaient oralement. L'enfant ne perçoit pas ces références culturelles.

L'adulte est également sensible à la dimension poétique des *Contes* et des illustrations. Les robes couleur du « Temps », « de la Lune » et du « Soleil », dans *Peau d'Âne*, évoquent une pointe d'abstraction qui fait le charme de l'œuvre de Perrault. Les illustrations de Gustave Doré renvoient également à sa propre subjectivité : Peau d'Âne est idéalisée sous les traits d'une bergère[4]. L'artiste s'inspire du thème littéraire de la pastorale (inspirée de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé.) Comme Charles Perrault, il recrée, à sa façon, la dimension poétique des *Contes*. Comme nous l'avons précédemment évoqué, le livre d'Hetzel de 1862 est une édition de luxe : les

[1] Voir annexe 28 p. 41.
[2] Voir annexe 29 p. 42.
[3] Sainte-Beuve, *op.cit.*
[4] Voir annexe 30 p. 43.

adultes les plus avertis constituent un public apte à juger de la qualité des gravures de Gustave Doré. Cette œuvre est encore appréciée et recherchée par les bibliophiles actuels. Hetzel comme Charles Perrault s'adressaient en leur temps à un public raffiné. Cependant, malgré la présence d'un lectorat multiple, P.J. Stahl, dans sa préface, se fait le porte-voix supposé de la jeunesse.

2. P-J Stahl porte-voix supposé de la jeunesse

Hetzel, sous le pseudonyme de P-J Stahl, explique, dans la préface de l'édition de 1862, pourquoi il est nécessaire de lire des contes aux jeunes enfants. Nous évoquerons l'importance de la pédagogie et de la pratique ludique du conte, puis nous montrerons en quoi le merveilleux est indispensable pour l'épanouissement de l'enfant et comment Hetzel critique les moralistes.

a) Pédagogie et pratique ludique du conte

Dans sa préface de l'édition de 1862, Hetzel a recours à des récits enchâssés pour montrer l'importance des contes pour enfants. Ils constituent des exemples concrets, confrontant l'auteur à la jeunesse. Hetzel livre à ses lecteurs (composé essentiellement de parents), de façon réelle ou fictive, les conclusions qu'il a pu poser en fonction de la réaction des enfants confrontés aux *Contes* de Perrault ou à des situations diverses. Par exemple, l'éditeur montre qu'ils ne retiennent de ce genre de récit que ce qui les concernent ou les intéressent. C'est le cas d'une petite fille, nommée Thècle, qui après avoir entendu l'histoire du Petit chaperon rouge, considère le loup comme un gentil personnage car il n'a pas touché à la galette que sa mère lui avait promise avant qu'on lui raconte le récit. Le but d'Hetzel est de montrer que l'enfant ne différencie pas la réalité de la fiction en concluant qu' « [il se garde bien] de voir dans un livre ce qui n'est pas de [son] usage.[1] » L'éditeur étaye ses propos d'exemples, afin d'amener différents sujets de manière attrayante, comme l'importance du merveilleux. Il s'adresse ainsi

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XVI.

aux parents de façon ludique comme le ferait ces derniers en s'adressant à leurs propres enfants.

b) Le rôle du merveilleux

Dans sa préface, Hetzel évoque aux lecteurs la conception du merveilleux chez l'enfant. Selon lui, il ne s'agit pas du merveilleux au sens de récits irréels ou invraisemblables, mais de celui qui concerne la réalité quotidienne : « le merveilleux se trouve jusque dans les réalités de la vie commune […] [et] il n'y a pas l'ombre de fée ni d'enchanteur.[1]» Hetzel illustre ses propos en rapportant le récit d'un petit garçon pauvre, qui ne pouvant payer le pain à la boulangère, croit avoir redonné le sourire à sa mère en lui ayant apporté une boîte contenant des grillons. Ce que l'enfant ne sait pas, c'est que l'ami du narrateur (Hetzel) a payé la dette de la pauvre femme. Le petit garçon est persuadé que les grillons sont la cause du bonheur de sa mère. Symbole de bonheur et de sérénité, cet insecte a pour particularité de rassurer les hommes. On retrouve ce thème dans *Le grillon au foyer* (1845) de Charles Dickens ou dans *Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin* (1883) de Carlo Lorenzini. Selon Hetzel, le merveilleux est « un aimable mensonge » qui permet à l'enfant de rêver. Par la croyance en ses illusions, il a la capacité de changer son quotidien. L'enfant crée sa propre conception du merveilleux à partir d'éléments prosaïques : les grillons. Il s'est peut être fondé sur une histoire qu'on lui avait raconté. Le surnaturel désigne ici le symbole du bonheur qu'incarne le grillon ; de fait, l'enfant l'accepte.

Hetzel s'adresse directement aux détracteurs du merveilleux (adultes ou parents) en s'inspirant de la préface de Charles Perrault. Contrairement à l'auteur des *Contes*, l'éditeur a recours à seconde personne du pluriel et non au discours indirect :

> Les gens qui ont peur du merveilleux doivent être dans un grand embarras ; car, enfin, du merveilleux la vie & les choses en sont pleines. Est-ce que tout ce qui est bon en ce monde ne tient pas du miracle, par un côté, & par la superstition de l'autre ? Est-ce qu'il faut les cacher aussi les prodiges de l'amour […] qui tous ont leurs héros, leurs martyrs, &par la suite leurs légendes ? […] Vous voulez supprimer les Fées, cette première poésie du premier âge. Ce n'est pas assez : supprimez la poésie tout entière, supprimez

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. VIII.

> la philosophie, supprimez jusqu'à la religion, jusqu'à l'histoire […] car en vérité le merveilleux est autour, sinon au fond de tout cela. Perrault est de trop ! Mais alors Homère est de trop aussi ! Virgile, Dante, l'Arioste, Le Tasse, Milton et Goethe […] sont de trop ! Avec quoi, s'il vous plaît, les élèverez-vous donc, vos malheureux enfants ? Vous ne leur apprendrez ni le grec, ni le latin, ni l'allemand, ni l'anglais […] Rien, vous ne pourrez rien découvrir aux enfants, si vous prétendez leur cacher le merveilleux.[1]

En adoptant un ton polémique, Hetzel démontre que le merveilleux est aussi indispensable pour les enfants que pour les adultes. Il redonne l'espoir et la joie de vivre. En effet, par une succession de questions rhétoriques (« Est-ce que tout ce qui est bon en ce monde ne tient pas du miracle, par un côté, & par la superstition de l'autre ? Est-ce qu'il faut les cacher aussi les prodiges de l'amour […] qui tous ont leurs héros, leurs martyrs, &par la suite leurs légendes ? »), il fait prendre conscience aux lecteurs que le quotidien ne se fonde pas uniquement sur des faits rationnels. Les « miracle[s] », « l'amour » sont des phénomènes et des sentiments que l'on ne peut expliquer. Le merveilleux joue un rôle important dans l'éducation des enfants : Hetzel insiste sur ce point en ayant recours à une longue énumération : « supprimez la poésie tout entière, supprimez la philosophie, supprimez jusqu'à la religion, jusqu'à l'histoire […] Perrault est de trop ! Mais alors Homère est de trop aussi ! Virgile, Dante […] » Des auteurs célèbres tels que Virgile, Perrault ou Homère sont considérés comme des autorités en matière de littérature. En les supprimant, on ferait également disparaître le merveilleux et toutes les croyances auxquelles l'enfant et l'adulte sont attachés. Hetzel illustre ses propos en racontant le récit d'un petit garçon qui s'est fait une bosse. Sa mère le rassure en le couvrant de baisers. L'éditeur qualifie ce remède de « féerique » et de « compresse merveilleuse », puis précise « [qu'] on donna les *Contes* de Perrault au petit Jules […] on lui lut deux ou trois contes : il n'avait plus de bosse.[2] » L'illusion et la fiction aident l'enfant à s'évader tout en prenant en compte des éléments de la réalité. Le merveilleux constitue donc pour Hetzel un remède pour son épanouissement et son éducation.

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. IX-X.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p.XI.

L'enfant ne retient des contes que ce qui le concerne ou l'intéresse. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Hetzel prend l'exemple de Thècle. Il s'adresse de nouveau aux détracteurs du merveilleux :

> Que si vous voulez être rassurés sur les prétendus ravages que peuvent faire dans l'imagination des enfants les féeries de Perrault, soyez tranquilles. L'enfant ne prend, n'absorbe dans ce genre que ce qui lui convient. Les petits hommes sont comme les grands : ils ne voient que de chaque chose que tout juste ce qui leur en plaît, & se soucient peu du reste.[1]

L'enfant se limite à ses propres connaissances et ne peut aller au-delà, contrairement aux adultes. Comme l'affirme Hetzel, le merveilleux sera perçu différemment en fonction de « l'âge, [de la] science & de [la] raison [de chacun].[2] »

L'éditeur montre également que l'adulte et l'enfant n'ont pas la même conception du merveilleux. Hetzel prend l'exemple d'une petite fille qui n'est pas étonnée par une éclipse et qui croit que le soleil commet l'erreur de se coucher. L'éditeur commente cette réaction : « Que de choses nous émerveillent qui [la] laisse fort tranquille ! Les comètes, les éclipses qui nous mettent l'esprit à l'envers, tout cela [lui] est bien égal, je vous jure.[3] » Hetzel explique aux parents que les enfants sont trop petits pour comprendre ce genre de phénomène. Rien ne les étonne et il est inutile de leur expliquer scientifiquement ce qu'est une éclipse. C'est en grandissant qu'ils seront capables de faire la part des choses en dissociant la raison de l'irréel. Hetzel affirme également : « [qu'à] deux ans, [l'enfant] demande la lune à son père & la recevrait dans ses mains sans sourciller, si celui-ci pouvait la décrocher du ciel à son usage.[4] » La réception des contes pose problème aux adultes qui jugent certaines situations graves, là où la jeunesse estime qu'il s'agit de choses normales. Le jeune enfant, par sa petite taille, est émerveillé face à la grandeur du monde qui l'entoure. Les notions de distances et d'inaccessibilité n'existent pas pour lui. Hetzel souhaite faire prendre conscience aux adultes que c'est là encore, en grandissant, que l'enfant pourra se fixer des limites.

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XI-XII.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XVI.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XVII.
[4] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XVII.

Pour conclure son opinion à propos du merveilleux, l'éditeur emploie, de façon détournée l'expression « construire des châteaux en Espagne » en affirmant que « les châteaux des Fées, ces premiers châteaux en Espagne de l'homme à son berceau, sont, de tous ceux qu'on peut bâtir […] les plus commodes.[1] » Ainsi, les contes de fées relèvent de l'utopie mais prouvent leur efficacité en contribuant à l'épanouissement de l'enfant. Hetzel critique également les moralistes.

c) Critique des moralistes

Dans sa préface, Hetzel critique les moralistes qui « redoutent qu'il n'y ait pas une morale assez grosse, assez voyante, […] assez lourde, dans les *Contes* de Perrault.[2] » En répétant l'adverbe « assez » suivit des adjectifs « grosse », « voyante » et « lourde », il insiste sur le fait que ces derniers ne s'adaptent pas à l'enfant en critiquant l'œuvre de Charles Perrault. Hetzel prône, au contraire des moralistes, une morale simple et efficace :

> La morale pour convenir aux enfants, on ne saurait trop le répéter, n'a pas besoin d'avoir cent pieds de hauteur ou de profondeur, ni de peser cent kilogrammes. Je la veux légère, aimable & gaie comme eux-mêmes. Elle ne doit donc grandir qu'à mesure qu'ils grandissent, & s'élever qu'à mesure qu'ils s'élèvent. […] La joie, la gaieté, l'éclat de rire sont la santé de l'esprit des enfants. Tout ce qui entretient cette santé : la balle & le cerceau, la trompette elle-même & le terrible tambour (si vous n'êtes pas sujette à la migraine) soyez persuadée, chère lectrice, que tout cela fait partie essentielle de la morale enfantine.[3]

Selon Hetzel, la morale doit être adaptée à l'âge et aux capacités intellectuelles de l'enfant. Elle ne reste pas figée et doit évoluer à mesure qu'il grandit. En faisant référence à la « gaieté », à la « joie » et à l'« éclat de rire » de l'enfant, l'éditeur fonde sa conception de la morale sur le *miscere utile dulci* d'Horace, précepte qui préconise de mêler l'utile à l'agréable. La « balle », le « cerceau », la « trompette » et le « tambour » font référence au jeu. L'apprentissage et l'assimilation de la morale par l'enfant doit être faite de façon ludique. Hetzel reprend les propos de Charles Perrault qui conseillait « de faire entrer [les moralités] plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruis[e] et divert[isse]

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XIX.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XXI.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XII-XIII.

tout ensemble[1]». Il s'adresse davantage ici aux mères, qui sont les premières à inculquer l'éducation à leurs enfants.

Hetzel explique aux parents pourquoi la morale doit être simple. Pour être accessible aux enfants, elle doit prendre en compte ce qu'ils perçoivent le mieux, c'est-à-dire leurs rapports au corps, leur environnement matériel et les proches qui les entourent. C'est pourquoi l'éditeur évoque des préceptes « familiers » comme « Il faut manger courageusement sa soupe jusqu'à la dernière cuillerée », « il ne faut pas jouer avec ce qui coupe » ou aimer son prochain, en l'occurrence « son papa, sa maman & le bon Dieu.[2] »

En critiquant les moralistes qui ont des morales qui n'ont « pas besoin d'avoir cent pieds de hauteur ou de profondeur, ni de peser cent kilogrammes. », Hetzel se réfère une nouvelle fois à Charles Perrault qui critiquait les Anciens, en particulier l'immoralité de la morale de *La Matrone d'Ephèse*.

L'éditeur va plus loin que Charles Perrault en expliquant concrètement aux parents les limites des jeunes enfants. L'auteur des *Contes* a pris pour référence les moralités et le jeune public pour contrer essentiellement les Anciens dans la Querelle. Hetzel semble ainsi s'intéresser davantage aux enfants que Charles Perrault. Cependant, il reste un porte-voix supposé de la jeunesse dans la mesure où il met en avant, dans sa préface, l'aspect commercial de l'édition des *Contes,* mais était-ce réellement son intention première ? La réponse reste ambiguë car il est certain qu'Hetzel porte un intérêt particulier pour la jeunesse et qu'il a su conquérir un public bourgeois en choisissant l'œuvre de Charles Perrault et Gustave Doré comme illustrateur.

[1] Jean-Pierre Collinet, *op.cit.*, p.49.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p. XXII.

Chapitre 2 : L'imaginaire romantique de Gustave Doré

Les illustrations de Gustave Doré fascinent aussi bien les adultes que les enfants par leur côté mystérieux et angoissant. Le noir et blanc rend compte de la conception manichéenne des *Contes*. En effet, des gravures représentant des forêts sombres comme dans *Le Petit poucet* ou des châteaux plongés dans la pénombre des contes *Peau d'Ane*, *La Belle au bois dormant*, *Le Chat botté* ou encore *Barbe-Bleue*, évoquent la présence d'un danger ou du mal. Le lecteur, captivé par les illustrations de Gustave Doré, devient spectateur de ces œuvres d'art. Leur qualité dénote d'une véritable démarche artistique, mais face à un tel travail nous sommes amenés à nous interroger sur son intention : se considérait-il comme un artiste ou comme un illustrateur pour enfant ? Alliant le grotesque au sublime, Gustave Doré est avant tout un artiste romantique fortement influencé par l'architecture gothique du Moyen Âge. En quoi détourne-t-il d'une certaine façon l'œuvre de Charles Perrault ? Il convient de montrer en quoi Gustave Doré est un artiste en décalage par rapport à son temps, puis nous évoquerons l'ambigüité qu'il existe entre ses statuts d'artiste et d'illustrateur et comment ses illustrations acquièrent une autonomie par rapport au texte de Charles Perrault.

A. Gustave Doré artiste décalé

Gustave Doré est un artiste en décalage avec son temps. En effet, dans les années 1860, alors que le romantisme s'essouffle, le réalisme est un courant littéraire et pictural en plein essor. Les *Contes* de Charles Perrault, tout comme l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, sont le reflet de la personnalité ambivalente de l'artiste et d'une la réception en mi-teinte.

1. Une personnalité ambivalente

En parallèle avec son œuvre diversifiée, entre illustrations qui font son succès et peintures représentant sa véritable ambition, Gustave Doré développe une personnalité tout aussi ambivalente. Certains critiques relèvent ainsi l'écart entre l'homme et l'œuvre, ne le reconnaissant pas dans cette figure visionnaire romantique, alors que d'autres identifient l'un à l'autre. C'est en fait surtout en lui-même que Gustave Doré développe cette dualité, exorcisant ensuite ses angoisses à travers son art.

Pour ses contemporains, il est un homme épanoui, tant dans la richesse que dans le divertissement. Au moment de rencontrer pour la première fois Gustave Doré, Blanche Roosevelt, sa biographe, s'avoue fascinée : « Sur ce front, riche de tous les indices intellectuels, se lisaient en outre, une réserve de forces, une mine inépuisable de facultés créatrices, d'imagination, d'intuition, dans la réalité comme dans la fantaisie.[1] » Au fil des années se dresse en effet un portrait fantasmé, nous le verrons, de l'artiste. Il se donne à travers les photos de Nadar, qu'il choisit lui-même, une allure bourgeoise[2] et, à travers les caricatures, une image d'artiste précoce, polyvalent et productif[3]. Il fait très vite partie du *Panthéon* de Nadar, sorte d'inventaire des personnalités de l'époque. D'ailleurs, jusqu'en 1861, il se caricature lui-même en dessinateur, devenant le premier complice de cette image publique façonnée en grande partie par la presse. Il devient un véritable phénomène

[1] Blanche Roosevelet, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré…*, Paris, Librairie Illustrée, 1887, p.309-310.
[2] Voir annexe 31 p.44.
[3] Voir annexe 32 p.45.

de société, grâce au succès mondial de ses œuvres, régulièrement invité à la table des plus grands, tels que le prince de Galles. Il passe ainsi ses journées à travailler sur divers projets artistiques dans son atelier, mais chaque soir est une véritable fête où se succèdent les animations. Il est le centre d'intérêt de ces soirées, qu'il organise souvent lui-même, montrant toute l'étendue de ses talents, qu'il exploite depuis tout petit. Le plus souvent, c'est lors de bals masqués, entouré de tout l'équipe de Philipon et des personnalités les plus en vue, qu'il présente ses numéros de gymnaste, musicien, acrobate ou encore jongleur. Et s'il organise tout cela, c'est, selon ses proches, dans le but d'attirer l'attention et se placer au devant de la scène.

Mais cette image de bourgeois talentueux se retourne rapidement contre lui, chacun tentant d'évaluer sa fortune. Pour beaucoup, s'il est populaire, commercial et productif, c'est donc qu'il est riche. Il commence alors à susciter bon nombre de jalousies, entrainant la suspicion. Pourtant, comme beaucoup d'illustrateurs à l'époque, il est très souvent à cours de liquidités, son train de vie bourgeois n'arrangeant pas les choses. Et c'est surtout ses ambitions artistiques qui vont causer sa perte financière : si le succès est total pour ses illustrations, ce n'est pas le cas de ses peintures ni de ses sculptures. Seule l'Angleterre apprécie ses œuvres, menant à l'ouverture de la Doré Gallery par son éditeur anglais à Londres. En France, il est obligé de financer lui-même ses œuvres, avançant de l'argent qu'il ne récupérera jamais. Au cours des ventes aux enchères, Gustave Doré préfère même faire monter les enchères et racheter ses propres œuvres que de les dévaluer. À sa mort, ses proches découvriront d'ailleurs son appartement et son atelier envahis d'invendus. Et s'il s'efforce de diffuser jusqu'au bout cette image positive de l'idéal bourgeois, la réalité est toute autre.

En effet, le décalage entre ses ambitions d'artiste et la réalité provoque en lui un véritable malaise. La pression des années accentue l'écart entre ses aspirations originelles et la réalité : si à vingt ans il n'est pas encore ce qu'il pourrait devenir, à quarante ans, il n'est pas non plus ce qu'il aurait pu être. Les autorités, notamment du Salon, se souviennent d'un homme désespéré, presque fou de ne pas obtenir de prix. Il transmet alors ce sentiment d'échec et d'exclusion avec, par exemple, l'image des bohémiens, des

saltimbanques. En 1874, il peint les « Saltimbanques[1] », reprise d'un tableau de 1855, la série *Paris tel qu'il est,* aujourd'hui disparue. Comme eux, il a le goût du spectacle, de la mise en scène mystérieuse et grandiose. Mais comme les saltimbanques, il connait aussi une place marginale dans le milieu artistique, face à des institutions refermées sur elles-mêmes. Il développe au fil du temps une hypersensibilité qui le mène rapidement à un sentiment d'exclusion, voire de persécution. Il déclare : «le fait est que personne ne me comprend, je vivrai et je mourrai incompris ou mal compris, ce qui est pire[2]». Et la morbidité prend alors le pas sur cette hypersensibilité. La mort de son père, en 1849, lui laisse un fort sentiment de culpabilité. En effet, c'est pour sa carrière parisienne qu'il l'a abandonné et que sa mère l'a suivi. Vient ensuite la mort de son ami Rossini en 1868, qu'il doit représenter sur son lit de mort. C'est le premier ami qu'il perd, et suivront tous les grands maîtres romantiques.

La mort de Gérard de Nerval, notamment, provoque chez lui un choc. Son ami écrivain est retrouvé pendu chez lui. Comme pour exorciser, Gustave Doré dessine la « Rue de la vieille lanterne »[3], en y insérant quatre vers du poète. Il y mêle réalisme et fantasmagorie. Le squelette emporte l'âme de Nerval vers une nuée de créatures célestes, peut-être ces « filles du feu » auxquelles le poète dédiait ses œuvres peu de temps avant. Il donne alors à voir la bipolarité de sa personnalité, avec cette conception romantique de la mort, arrachant l'homme à la prison qu'il habite.

Enfin, la mort de sa mère, avec qui il a une relation si particulière, en 1881, annonce la fin de son œuvre. Un mois après sa mort, il n'a toujours pas repris le travail, et ne se remettra jamais de cette perte. Il se représente lui-même vieillissant dans un autoportrait de la fin des années 1870, traits défaits, cheveux négligés et regard triste. Sombrant dans la mélancolie, il sent la mort se rapprocher avec la vieillesse. Il déclare en 1879 : « la vie est une chose bien triste quand la jeunesse est passée [4]». La jeunesse physique

---

[1] Voir annexe 33 p.46.
[2] Philippe Kaenel, *op.cit.*, 2005, p.476.
[3] Voir annexe p.47.
[4] Philippe Kaenel, *op.cit.*, 2005, p.480. Paroles rapportées dans le journal du sculpteur Lord Ronald Gower, cité dans WARD-JACKSON, Philip, « Lord Gower, Gustave Doré and the

qui le caractérise laisse alors place à une vieillesse morale ; il accumule de plus en plus d'échecs, tant dans sa vie professionnelle que personnelle, le menant à des pulsions morbides. Pour preuve, l'autoportrait en pendu qu'il réalise.[1] On rencontre également cette vision de la vieillesse dans les *Contes* de Charles Perrault, plus particulièrement dans l'illustration du *Petit Chaperon rouge* mettant en scène de la dévoration de la grand-mère[2]. Son visage, pétrifié par la peur, renvoie à la mort qui approche. Dans les *Contes*, Gustave Doré hésite entre une représentation rassurante et angoissante de la vieillesse. Le frontispice représente, contrairement à la gravure du *Petit Chaperon rouge*, une grand-mère protectrice. L'art de Gustave Doré reste donc très subjectif et est le reflet de sa personnalité ambivalente.

La mort le hante, sous tous les supports, comme par exemple avec sa sculpture « La Parque et l'Amour [3]». Sa dernière œuvre, *Le Corbeau*, d'E.A. Poe, révèle toutes les visions angoissées qu'il a accumulées. Mais toutes ces angoisses seraient surtout dues aux critiques qui l'ont mené à une telle désillusion.

2. Une réception en demi-teinte

Le XIX^{ème} siècle est une période où la figure du critique d'art émerge. Il aura des répercussions importantes sur la notoriété des artistes, et Gustave Doré en fera les frais. La réception de ses œuvres est ambivalente dans la mesure où au début de sa carrière les éloges de Nadar[4], d'About[5] et de Gautier sont à double tranchant. En effet, ils font accéder Gustave Doré à la notoriété en donnant l'impression de faire sa promotion, tout en mettant l'accent sur ses défauts. Par conséquent, les critiques incitent les prises de positions contraires. Edmond About, par exemple, évoque son avis ambivalent à propos du style de Gustave Doré. Son dessin est selon lui « [un

---

genesis of the Shakespeare memorial at Straford-on-Avon », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1987, p.166.

[1] Voir annexe 35 p. 48.

[2] Voir annexe 19 p. 32.

[3] Voir annexe 36 p 49.

[4] Gaspard-Félix Tournachon, dit Nadar fut un photographe français.

[5] Edmond About fut un critique d'art français.

peu] improvisé[1] », mais il pense qu'il a du talent. Cependant, About émet un jugement acerbe à propos d'un tableau intitulé la *Bataille d'Inkermann* en affirmant que : « [c'est] un chef d'œuvre auquel il ne manque rien que d'être fait [2]». Il insiste ici sur le caractère inachevé du style de Doré. Au début de sa carrière, la spontanéité de son génie, son détachement de la réalité, ainsi que son imagination fertile apparaissent comme des qualités, qui vont rapidement se transformer en défauts car l'artiste suivra, tout au long de sa carrière, ses propres intentions. Il existe un décalage entre ce qu'est Doré selon la critique, et ce qu'il souhaite devenir. En effet, l'artiste reste prisonnier de son image d'illustrateur, alors que sa véritable ambition est la peinture. Dans ce genre pictural on qualifiera ses toiles d' « illustrations agrandies[3] ». Son imagination est reconnue de tous, mais selon Duvergier de Hauranne, journaliste, Gustave Doré « ne respecterait pas la nature et [n'aurait pas] de logique[4] ». Castagnary, partisan du réalisme et de Courbet condamne le style de l'artiste en le qualifiant de « servant de la littérature [5]». Cette connotation péjorative met en avant sa position d'illustrateur qui reste inférieure à celle de l'artiste. Selon Théophile Gautier, « son ambition michelangelesque » est déplacée dans la hiérarchie des arts et on lui reproche, tout au long de sa carrière, l'abondance de sa production artistique. Malgré ses multiples succès éditoriaux en matière d'illustration, Gustave Doré connait également la critique. On lui reproche de dévaloriser la gravure sur bois à cause d'une trop grande liberté d'interprétation accordée aux graveurs. L'ensemble de son œuvre montre que l'artiste était toujours en quête de lui-même et qu'il ne parvint pas à imposer son style en peinture. Théodore de Banville rapproche la jeune physionomie de Doré à son œuvre en affirmant « [qu'] une méchante fée l'a condamné à griffonner les dessins de tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde, et à rester enfant [6]». La précocité de son style l'inscrit dans la tradition des jeunes prodiges. On a donc ici l'idée de l'artiste qui ne vieillit

---

[1] Philippe Kaenel, *op.cit.*, p. 405.
[2] Edmont About, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858, p. 17.
[3] Philippe Kaenel, *op.cit.*, p. 427.
[4] *Ibid.*, p. 427.
[5] Castagnary, *Salons*, Paris, Charpentier, 1892, vol. 1, p.133.
[6] Philippe Kaenel, *op.cit.*

pas, parallèlement à son style qui reste toujours en devenir. Gustave Doré semble également prisonnier d'une mère à la fois envahissante et protectrice. Jusqu'à la fin de sa vie, en effet, il logera chez elle. La quête de ses diverses expériences artistiques peut être donc perçue selon Samuel F. Clapp « comme une lutte acharnée pour devenir soi-même, [afin qu'il se dégage] de l'emprise paralysante de sa mère [1]». Par conséquent, ses œuvres peuvent être interprétées comme étant le reflet de grands espaces démesurés qui correspondent au monde que perçoit un enfant. Les lieux des *Contes* de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré correspondent à cette impression.

Ainsi malgré son talent, l'artiste sera constamment tourmenté par la réception et la critique ambivalente de ses créations. Il convient de voir si Gustave Doré peut être considéré comme un détracteur ou un partisan de Charles Perrault.

B. Gustave Doré : traduttore ou traditore ?

Les illustrations des *Contes* de Charles Perrault sont imprégnées par la subjectivité de Gustave Doré. Mais cependant, l'artiste reste-il fidèle au texte de l'auteur ou l'a-t-il trahit ? Afin de répondre à ces questions, il est nécessaire d'évoquer les influences et les choix artistiques de Gustave Doré, puis de montrer en quoi ses gravures sont difficiles à interpréter.

1. Ses influences et ses choix artistiques

Dans la table des compositions de Gustave Doré de l'édition de 1862, Hetzel affirme qu' « il n'y avait pas à hésiter entre le devoir de laisser toute liberté à l'inspiration de l'artiste & le petit inconvénient de ne pas toujours montrer le passage imprimé en face du tableau qui devait le reproduire.[2] » L'éditeur souhaite laisser libre cours à l'imaginaire romantique de l'artiste pour ses illustrations des *Contes*.

Le romantisme fait prévaloir l'émotion et les sentiments sur la raison.

---

[1] Samuel F. Clapp, *« Voyages au pays des mythes », Gustave Doré 1832-1883*, 1983, p. 25-40.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p.67.

En respectant la « liberté » de l'artiste, Hetzel laisse l'imaginaire de Gustave Doré s'épanouir. La description que fait Pseudo-Longin du sublime, écrivain grec anonyme du I^er^ ou III^e^ siècle, correspond aux sentiments que peuvent éprouver les lecteurs-spectateurs face aux gravures de l'artiste : « [Le sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est tout autre chose que de plaire seulement, ou de persuader.[1] » Ce sentiment anéantit la raison et l'on ne peut réellement expliquer pourquoi les illustrations de Gustave Doré nous « transporte[nt] » et provoquent « une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise. » Si Gustave Doré illustre les *Contes* de Perrault, c'est certainement dû à l'imaginaire qu'ils véhiculent. Philippe Kaenel et Annie Renonciat le décrive, nous l'avons vu, comme un éternel enfant. L'ensemble des *Contes* sont, en effet, propices à la rêverie. L'intemporalité et le hors-lieu de l'œuvre de Charles Perrault et des illustrations de Gustave Doré renvoient à cette intention. L'omniprésence du rêve contribue à effacer tout repère historique et temporel pour le lecteur. Gustave Doré puise dans diverses sources historiques et mythologiques pour représenter Barbe-Bleue en train d'être achevé par les frères de son épouse[2]. Sous le regard effrayant d'une créature monstrueuse mi griffon-mi sphinx, on aperçoit ces hommes vêtus comme des mousquetaires. Gustave Doré recrée le conte de *Barbe-Bleue* sous la forme d'un univers surnaturel. Il a tendance à passer du simple rêve à une vision cauchemardesque. Le regard et le visage douloureux de Barbe-Bleu semble croiser celui de la créature monstrueuse. Cette dernière symbolise la mort, mais on ne peut, cependant, pas interpréter clairement son air dubitatif. Gustave Doré entretient le mystère et le côté énigmatique de cette créature pour frapper l'imagination de ses spectateurs.

On perçoit également dans les illustrations des *Contes*, la présence d'un sentiment de mélancolie propre à l'esthétique romantique. Bien qu'il ne soit que peu perceptible dans les *Contes*, Gustave Doré a, sans doute, souhaité

---

[1] Traduction française du *Traité du sublime* de Pseudo-Longin par Nicolas Boileau figurant sur le site internet : http://baroquelibretto.free.fr/longin.htm

[2] Voir annexe 37 p. 50.

représenter ce mal qui caractéristique les artistes de ce mouvement. Artiste non reconnu à sa juste valeur en tant que peintre, il se réfugie dans l'illustration comme pour exorciser les démons qui l'accablent. La mélancolie de Gustave Doré ne peut clairement s'expliquer : il s'agit d'un état dépressif où l'on ne supporte plus la vie, le temps qui passe est source de malheur, la mort est omniprésente etc. Baudelaire nomme ce sentiment étrange « spleen ». Dans *Mon cœur mis à nu*, il le décrit comme paradoxal : « Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur/ deux sentiments contradictoires : l'horreur/ de la vie et l'extase de la vie.[1] » On retrouve également ce sentiment dans la gravure de Dürer « Melancholia [2]» (1514) qui inspira de nombreux artistes romantiques.

La mélancolie de Gustave Doré se caractérise par la noirceur des illustrations des *Contes*. On retrouve ce sentiment à travers des paysages obscurs tels que la forêt, les châteaux, la représentation de la nuit. Selon Annie Renonciat, « tout le génie de Doré est dans cette manipulation de notre faculté d'imaginer.[3]» Les illustrations de Gustave Doré suggèrent plus qu'elles ne montrent. La végétation fortement présente dans les gravures de *La Belle au bois dormant*, renvoie aux lieux inhospitaliers que sont la forêt et le château abandonné. Elle semble suggérer l'inquiétude d'un artiste tourmenté.

En se tournant vers le romantisme, Gustave Doré se forge son propre style. Si ses œuvres dessinées paraissent souvent réalistes, elles sont avant tout liées à un mode de création totalement différent. C'est d'abord dans ses procédés de création que Gustave Doré se rapproche des romantiques. Il ne se contente pas de croquer ce qu'il voit pour ensuite le reproduire sur toile ou sur gravure. Il fait un véritable travail d'interprétation, faisant appel uniquement à sa mémoire et à son imagination pour créer. Pour lui, ses dessins sont des anecdotes, un moyen d'expression de sa vision de la société, sans idée politique ni revendication. Quand il débute la peinture, dans les années 1850, il y trouve tout de suite un moyen d'expression, bien

---

[1] Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Genève, Droz, 2001, p.72.
[2] Voir annexe 38 p. 51.
[3] Annie Renonciat, *op.cit.*, p.108.

que la peinture de paysages soit considérée à l'époque comme un genre inférieur. Pour lui, il s'agit alors de développer la splendeur de la nature, l'admiration qu'il éprouve pour ces lieux extraordinaires qu'il rencontre tout au long de ses voyages en Alsace, dans les Pyrénées, en Espagne ou encore en Ecosse. On retrouve ces influences dans les paysages forestiers des *Contes*. C'est le moyen pour tous les artistes du moment, tels que Chateaubriand, Lamartine, Flaubert ou encore Hugo, de s'évader, s'éloigner d'une société qui ne leur correspond pas. S'installe alors la thématique du rêve et du mystère.

Gustave Doré fut également très influencé par l'esthétique gothique. Théophile Gautier souligne la particularité de son trait :

> Il connaît sur le bout du doigt l'architecture, le personnel, le costume et le mobilier du moyen âge ; - il ne le copie pas en antiquaire, en archéologue, en artiste soucieux de la couleur locale ; il le devine, il le sent, il l'invente ou plutôt il le revit ; son dessin, si libre pourtant calqué sur l'armature de plomb des vitraux d'église, ou appris dans des livres de blason et les bestiaires, tant l'artiste possède à fond la monstrueuse ménagerie héraldique et fabuleuse du moyen âge, tant il sait les attitudes féodales […][1]

Possédant une bonne culture iconographique du Moyen Âge, il recrée à sa façon l'architecture gothique, l'idéalise et la remet dans le contexte des *Contes*. Théophile Gautier montre que Gustave Doré ne se contente pas d'imiter ce style ; « il le devine, il le sent, il l'invente ou plutôt il le revit.» L'artiste se laisse guider par ses propres impressions. Les châteaux de *La Belle au bois dormant*, du *Chat botté* ou de *Peau d'Âne* évoquent son admiration pour le roman gothique[2]. Cette influence lui permet d'ajouter aux illustrations des *Contes*, un univers fantastique.

Théophile Gautier souligne les multiples influences de Gustave Doré en évoquant notamment ses côtés « à la fois fantasque et réaliste ; il associe Albert Durer et Courbet, étrange amalgame ! [3]» Le réalisme est un moyen pour l'artiste de mettre l'accent sur le fantastique qui caractérise ses compositions. On peut également évoquer les influences de Rembrandt et de Goya pour le clair-obscur de ses gravures.

---

[1] *Mihaly Zichy Gustave Doré Deux « monstres de génie »*, *op.cit.*, p.124.
[2] Genre littéraire anglais né à la fin du XVIII[e] siècle pour s'éteindre vers les années 1830.
[3] *Ibid.* p.124.

2. L'ambiguïté des illustrations de Gustave Doré

Gustave Doré mêle, dans ses illustrations des *Contes*, différents registres, rendant complexe leur interprétation. Nous verrons en quoi les gravures de l'artiste se situent entre le merveilleux et le fantastique, puis s'il s'agit d'une figuration du beau ou du sublime. Nous évoquerons également leur ambivalence qui se situe entre le réalisme et le fantastique, puis leur dimension humoristique.

a) L'illustration entre merveilleux et fantastique

On remarque qu'un glissement s'opère entre le merveilleux de Charles Perrault et le fantastique de Gustave Doré. L'auteur des *Contes* prônait un merveilleux rationalisé, conforme au classicisme du XVII^{e} siècle. Gustave Doré, au contraire, transforme radicalement l'œuvre en privilégiant l'irrationnel.

Selon Torodov, « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel.[1] » Face au quotidien et au monde réel qui nous entoure, nous éprouvons des doutes par rapport à des évènements surnaturels que l'on ne peut expliquer. Mais cette définition de Torodov reste réductrice, dans la mesure où il n'évoque pas ce que provoque l'hésitation, c'est-à-dire, la peur, l'inquiétude, le rêve ou le cauchemar. Ce sentiment provoque l'ambigüité et c'est ce que Gustave Doré cultive dans ses illustrations des *Contes*. Il crée consciemment une rupture avec la logique du monde rationnel. Le merveilleux, est la présence du surnaturel qui se mêle à la réalité. Le lecteur, contrairement au fantastique, l'accepte tel qu'il est. Charles Perrault évoque de façon elliptique la transformation de la citrouille en carrosse par la marraine de Cendrillon : « [Elle] la creusa, et n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carrosse tout doré.[2] » L'enfant accepte cette transformation surnaturelle telle qu'elle est. Bien plus qu'une simple idéalisation, la citrouille a subit un

[1] Torodov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 52.

changement radical de forme. Gustave Doré désacralise le merveilleux du texte de Charles Perrault en choisissant de représenter la citrouille avant sa transformation[1]. Il décide d'ôter cette image naïve, censée faire rêver l'enfant. La marraine est représentée sous les traits d'une veille femme et non d'une fée. Son étrange ressemblance avec la méchante sorcière de *La Belle au bois dormant* montre le souhait de Gustave Doré de désacraliser la fée. L'acception de ce terme provient du latin « fatum » signifiant « le destin ». La fée, sous les traits de la marraine, serait une créature surnaturelle capable d'influencer le destin de Cendrillon en la faisant accéder au rang de princesse. On ne perçoit pas chez Gustave Doré l'intention du texte de Charles Perrault. Il illustre une scène prosaïque qui tend à devenir une simple scène de genre. En effet, le milieu modeste dans lequel vivent Cendrillon et sa marraine est mis en avant. Les personnages semblent être dans une cave ou une cuisine sombre où l'on perçoit en arrière plan des haillons étendus sur un fil. L'obscurité de la gravure entretient un climat d'inquiétude : le spectateur est amené à s'interroger sur la véritable intention de la marraine. S'agit-il pour elle d'aider vraiment Cendrillon ? Gustave Doré joue sur l'ambivalence du personnage de la marraine. Il entretient ce sentiment en représentant la lame saillante du couteau qu'elle tient. L'artiste a peut-être souhaité évoquer le côté malveillant de la veille femme, mais on ne saurait réellement affirmer une telle insinuation. L'art de Gustave Doré réside dans la capacité du spectateur enfantin ou adulte à interpréter ses illustrations. La noirceur et le fantastique crée cette ambivalence vis-à-vis du personnage de la marraine.

Dans ses gravures, Gustave Doré joue sur les disproportions afin de provoquer « la présence inattendue de l'insolite [2]» comme l'affirme Thomas Owen, auteur fantastique. L'enfant est frappé par la différence de taille qu'il existe entre l'ogre, sa femme et Le Petit poucet ainsi que ses frères[3]. Par sa grandeur, l'ogre paraît aussi imposant que terrifiant. Le fait qu'il tienne à la main un long couteau renforce sa cruauté. Gustave Doré reste fidèle au texte

[1] Voir annexe 28 p. 41.
[2] Thomas, Owen, « *Wallonie/Bruxelles* », n°66, mars 1999, p. 27.
[3] Voir annexe 39 p. 52.

de Charles Perrault en montrant « [c]es pauvres enfants se [mettre] à genoux en lui demandant pardon.[1] » La femme de l'ogre, fermant les yeux et ramenant sa main vers son visage, est bouleversée par la scène. Gustave Doré joue également sur les proportions en représentant les parents du Petit poucet beaucoup plus grand que leurs enfants[2]. L'artiste, fidèle à son style, a recours à la démesure. Même le chien famélique et le chat paraissent gigantesques par rapport au Petit poucet et ses frères. Les enfants orientent leurs écuelles vers un énorme plat que tient leur mère. En ayant recours au fantastique et à la démesure, Gustave Doré semble métaphoriser le repenti des parents, suite à l'abandon du Petit poucet et de ses frères. Ils tentent de se racheter en leur offrant à manger de façon pléthorique. Tout le surnaturel de cette scène réside dans la taille démesurée des parents et des animaux, mais aussi par l'arrière-plan à peine esquissé par Gustave Doré. On retrouve ici le hors-lieu cher à l'artiste. Il souligne également l'ambivalence du père en plongeant son visage dans l'obscurité. Ce personnage est décrit par Charles Perrault comme violent, notamment lorsque sa femme lui reproche d'avoir abandonné leurs enfants: « Il la menaça de la battre si elle ne se taisait pas.[3]» Ce visage plongé dans l'obscurité anticipe la récidive de l'abandon: « Mais lorsque l'argent fut dépensé, ils retombèrent dans leur premier chagrin, et résolurent de les perdre encore.[4]» Gustave Doré a donc recours au fantastique dans le but de susciter l'inquiétude et l'incompréhension des publics enfantin et adulte.

Gustave Doré est également en quelque sorte un précurseur du cinéma et s'est sans doute inspiré des effets perceptibles dans la photographie d'art. Les vues en contre-plongées lui permettent de s'identifier à l'enfant en adoptant sa propre vision comme la scène représentant le Petit poucet ôtant les bottes de l'ogre endormi. Les panoramiques permettent à Gustave Doré de montrer l'étendue des paysages et de susciter à la fois l'effroi et la fascination, mais nous y reviendrons ultérieurement. C'est le cas d'une gravure de *La Belle au bois dormant* qui donne vue sur le château du roi

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 78.
[2] Voir annexe 40, p. 53.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 74.
[4] *Ibid*., p.74.

envahi par la végétation[1], situé en arrière-plan à gauche. Gustave Doré joue également sur les gros plans pour dramatiser les scènes. En représentant de face le loup dans le lit de la grand-mère, il permet aux spectateurs d'observer son regard obscur, de deviner ses intentions. Le jeu d'ombres orienté sur sa tête et ses griffes accentuent sa cruauté.

Gustave Doré personnifie peu les animaux comme pour ses illustrations des *Fables* de La Fontaine. Par exemple, le loup du *Petit Chaperon rouge* se tient sur ses quatre pattes[2]. Gustave Doré le représente dans toute sa bestialité ordinaire. Ce qui donne un sentiment étrange à cette illustration, c'est la taille disproportionnée du loup qui rode autour du Petit Chaperon rouge. Bien qu'il soit de dos, le spectateur devine le regard hypnotique qu'il jette à la fillette. Celle-ci semble envoutée par l'animal, comme si elle ne pouvait échapper au destin funeste qui l'attend. Gustave Doré mêle ainsi l'irréel au réel pour provoquer, notamment chez le public enfantin, un sentiment d'angoisse. Il prend alors conscience que le loup constitue un danger, et qu'en acceptant sa proposition, le Petit Chaperon rouge transgresse des interdits : ne pas adresser la parole et ne pas suivre des inconnus. Conformément au schéma actantiel de Greimas[3], le loup apparaît comme un opposant de la fillette (sujet) qui désire aller porter une galette et un petit pot de beurre à sa grand-mère (objet de la quête.) Chez Gustave Doré l'irréel naît donc d'un excès de réalisme. Le regard terrifiant de l'ogre s'apprêtant à égorger ses filles par erreur[4], confirme cette impression. Les yeux du personnage sont exorbités et l'on perçoit les vaines saillantes de son front. Ses filles ont une apparence humaine, mais les os d'oiseaux et d'animaux éparpillés sur le lit, confirment la dimension fantastique que confère Gustave Doré à l'illustration.

Dans la scène qui représente Peau d'Âne[5] fuyant le château, le fantastique est figuré par les éléments hétéroclites du décor. La végétation, courant le long de l'escalier en pierre, semble retenir la robe de la jeune

---

[1] Voir annexe 41p. 54.
[2] Voir annexe 42 p. 55.
[3]Voir Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
[4] Voir annexe 43 p. 56.
[5] Voir annexe 44 p. 57.

fille. Elle tend à prendre vie. La végétation part d'un étrange vase contenant des bois de cerf ou des ossements. Le sommet de l'escalier et le château deviennent une masse informe recouverte de brume. Seul le crépuscule avec la lune éclairent légèrement Peau d'Âne et la rivière située en contrebas de l'escalier. Ce point d'eau n'est pas mentionné par le texte de Perrault. Gustave Doré détourne le conte pour faire partager au spectateur son univers onirique. Brigitte Cassirame affirme, pour cette illustration, qu'il se serait inspiré d'Arcimboldo[1] pour la représentation d'étranges vases contenant la végétation. L'artiste accorde beaucoup d'importance à son mouvement qui rappelle celui de l'illustration de *La Belle au bois dormant* mettant en scène le réveil d'Aurore[2]. Elle rend le climat angoissant et hyperbolise le désir incestueux du père de Peau d'Âne. Ce dernier souhaite, en effet, la retenir prisonnière.

Ainsi chez Gustave Doré, le fantastique naît d'éléments hétéroclites, d'un réalisme exacerbé et d'une rupture avec le merveilleux rationnalisé de Charles Perrault. La représentation de l'esthétique romantique dans les *Contes* tend également à susciter à la fois la fascination et l'horreur pour le spectateur.

b) Figuration du beau ou du sublime ?

Tony Gheeraert affirme qu'il faut « laiss[er] de côté l'hypothèse, douteuse à bien des égards, selon laquelle Doré nous révélerait des postulations inconscientes chez [Perrault], postulations inconnues de lui-même et qui constitueraient la vérité du texte. » et que « le « vrai » Perrault est aux antipodes de ce Doré fantastique, gothique, « sublime » et folkloriste.[3] » L'artiste serait un « tradittore », un traitre « pictural » face au texte de l'auteur des *Contes*. Il est évident que Gustave Doré dénature l'œuvre de Charles Perrault pour mettre en avant ses propres perceptions du romantisme, mais si l'on part du constat qu'il a choisi d'illustrer les plus grands chefs d'œuvres de la littérature comme les *Contes*, c'est qu'il ne les

[1] Brigitte Cassirame, *op.cit.*, p. 114.
[2] Voir annexe 45 p. 58.
[3] Tony Gheeraert, *op.cit.*, p. 13.

considérait pas seulement comme un prétexte.

En figurant le romantisme à travers ses illustrations, l'artiste a-t-il souhaité évoquer le beau ou le sublime ? Si l'on se réfère à Tony Gheeraert, Charles Perrault, auteur classique, prônait des formes régulières conformes à la raison. Le beau participe de cette esthétique, dans la mesure où il symbolise l'harmonie et l'équilibre. Au contraire, Gustave Doré prônait le sublime en privilégiant des paysages qui suggère le vertige et l'irrégularité. Ses illustrations font référence au roman gothique, issu d'Angleterre que l'on rencontre chez Anne Radcliffe ou Horace Walpole. Les gravures de Gustave Doré évoquent son engouement pour le passé et l'architecture gothique.

Le château fait partie intégrante du décor cher au romantisme et au sublime. Prenons l'exemple de la demeure de Barbe-bleue : Charles Perrault la décrit comme une « maison de campagne » très luxueuse en évoquant des « chambres », des « cabinets », des « gardes robes », la présence de belles « tapisseries » etc. Gustave Doré souligne le faste de cet habitat en mettant l'accent sur le détail du mobilier[1]. Il respecte peu la description de Charles Perrault à part la présence de tapisseries. L'artiste charge le décor afin d'accentuer le côté ostentatoire dans le but de dénoncer, comme l'auteur des *Contes*, la trop grande importance qu'accordent ces femmes à la matérialité des choses. Le grand lustre, les soupières, les candélabres sont l'émanation de ce faste. Gustave Doré a ajouté à ce décor funèbre la présence d'un chevalier en armure sur un cheval qui semble observer les femmes éblouies par tant de richesse. Ce détail fantastique lui permet de plonger le spectateur dans une atmosphère angoissante. Il dénonce également le pêché qu'est la luxure. Vu de l'extérieur, la demeure de Barbe-bleue ne ressemble pas à une « maison de campagne », mais à un château immense et sordide[2]. Il s'agit d'une sorte de prison où l'épouse de Barbe-bleue reste prisonnière. Cette forteresse semble inviolable en raison de sa hauteur et de son aspect compact et massif. Gustave Doré l'entoure de pénombre tout en entretenant le mystère. Il met en avant le sublime, art qui procède de la suggestion. Ce

[1] Voir annexe 46 p. 59.
[2] Voir annexe 47 p. 60.

château, fort majestueux par sa hauteur, tend à nous fasciner et à nous horrifier. Cette poétique du sublime se fonde donc sur un oxymore. Burke dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, évoque ce plaisir négatif, cette « horreur délicieuse. [1]» provenant de l'anglais « delight ». Ce sentiment dépasse la raison et on ne peut, comme le fantastique, l'expliquer clairement.

Dans les *Contes*, le château obscur est souvent accompagné de végétation à l'abandon. Gustave Doré renforce le caractère nonchalant du château. Dans *La Belle au bois dormant*, la végétation envahit même l'intérieur de la demeure d'Aurore[2]. Son caractère dissuasif permet de protéger la princesse. Charles Perrault évoque à ce propos des légendes qu'on répand à propos du château : des « esprits » le hanterait, des « sorciers de la contrée y [fairaient] leur sabbat » ou « un ogre y [demeurerait], et […] il [emporterait] tous les enfants qu'il [pourrait] attraper, pour pouvoir les manger à son aise.[3] » Gustave Doré, en s'inspirant du peu de détails mentionné par l'auteur des *Contes*, (il est juste question de « l'image de la mort » présente dans tous les lieux du château) recrée une ambiance morbide. Au premier et en arrière-plan, des corps d'hommes et de femmes restent inanimés, la végétation et les immenses toiles d'araignée recouvrant les murs, participent de cette intention. Mais ces personnages sont simplement endormis, comme le précise Charles Perrault dans son texte. Gustave Doré représente des hommes et des femmes n'ayant pu achever leur repas, en témoigne la présence de domestiques assoupis portant encore des plateaux. Conformément à l'esthétique du sublime, l'artiste fait référence à une nature hostile et indomptée qui s'accapare l'espace. Charles Perrault, défavorable au *Traité du sublime* traduit par Nicolas Boileau, se serait sans doute opposé aux gravures de Gustave Doré. La nature, au contraire, selon lui, doit être domptée par l'homme :

> Cette nature sauvage gâterait tout si on la laissait faire, elle remplirait toutes les allées d'herbes et de ronces, toutes les fontaines et les canaux de roseaux

---

[1] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (1757)*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 116.
[2] Voir annexe p.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 14.

> et de limon, aussi les jardiniers ne font-ils autre chose que de la combattre continuellement.[1]

Charles Perrault, conformément à l'esthétique classique, évoque sa conception du « beau » associant équilibre et régularité. Cette « nature sauvage » doit être maîtrisée, sous peine de tomber dans l'anarchie.

À travers le thème de la forêt, l'homme semble impuissant face cette nature sauvage. Gustave Doré a bien perçu cette impression, notamment pour les illustrations du *Petit Poucet*. C'est le cas, de celle montrant le Petit Poucet grimpant au sommet d'un arbre[2]. Ce dernier renvoie à la verticalité qui suggère la notion d'infini. Gustave Doré, représente un ciel se confondant avec le reste de la forêt. Il joue sur l'imprécision : les contours sont, en effet, peu perceptibles bien qu'on les devine : la rivière se détache peu de l'obscurité omniprésente. Les frères du Petit poucet sont effrayés par cette atmosphère angoissante, en raison de l'absence de repères spatiaux bien définis. Le sublime procède d'un art de l'imagination cher au romantisme de Gustave Doré. Il est également indissociable de la disproportion : l'homme est minuscule face à ce paysage grandiose. En figurant des enfants, l'artiste exagère cette impression. Les forces menaçantes que sont les arbres et l'obscurité contribuent à accentuer le caractère fantastique des illustrations de Gustave Doré.

L'artiste crée donc sa propre poétique du paysage associant les notions de magnificence et de terreur. Dans un tout autre registre, Gustave Doré a également recours à l'humour.

c) L'humour des illustrations

Il est surprenant d'observer, dans les illustrations des *Contes*, la présence du registre humoristique alors que l'ensemble reflète un univers romantique sombre et angoissant. Quelles sont les intentions de Gustave Doré ? Des gravures comme celles issues de *Cendrillon* ou *Peau d'Âne* surprennent par leur décalage. On observe l'influence du caricaturiste qu'était Gustave Doré à ses débuts. L'humour intervient essentiellement

---

[1] Tony Gheeraert évoque cette citation issue du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault.
[2] Voir annexe 49 p. 62.

dans des scènes de groupes comme lors du bal[1], l'essayage de la pantoufle de verre[2] (*Cendrillon*) et de la scène où le roi est triste[3] (*Peau d'Âne*.) Ces gravures représentent le pouvoir de façon grotesque. Gustave Doré grossi les traits des personnages, en particulier ceux des hommes lors de la scène de bal. Leurs fraises sont démesurément grandes. Gustave Doré représente en arrière-plan un homme au long cou. Ils observent de façon intéressée Cendrillon qui est au centre de tous les regards. La bienséance, chère au classicisme du XVII^{e} siècle, n'est pas respectée. Certaines femmes semblent extrêmement jalouses, en particulier une femme de forte corpulence au premier plan à gauche. Proche du portrait-charge[4], l'exagération de ces traits permet à Gustave Doré de représenter un pouvoir désacralisé. En effet, les femmes semblent fortement attirées par la matérialité des choses (jalousie due notamment à la beauté et à la magnifique tenue de Cendrillon) et les hommes par le côté sensuel que dégage la jeune femme. L'artiste représente une société fondée sur les apparences qui est aux antipodes d'une cour idéalisée par les contes de fées. L'illustration mettant en scène l'essayage de la pantoufle de verre appartient au même registre. Les fraises des hommes sont démesurément grandes et deux hommes, situés au premier-plan à droite, ont des visages monstrueux. Les deux grands personnages du fond (un à gauche, l'autre à droite) moustachus et âgés ont une ressemblance frappante avec Don Quichotte que Gustave Doré illustra un an après les *Contes*.

L'artiste a également recours à la satire et à l'ironie pour *Peau d'Âne*. Le chagrin du roi est représenté de façon exacerbée. L'homme est, en effet, recourbé sur lui-même. Son visage est caché par sa grande perruque. Gustave Doré traduit son peu de sincérité en ayant recours au comique de geste. Autour de lui, sa cour est composée d'hommes tous coiffés d'une perruque. Au premier plan à droite, un personnage chaussé de grandes bottes et moustachu fait un geste déplacé : il soulève avec sa canne la cape d'un autre homme. Gustave Doré introduit un commentaire personnel sur le conte

[1] Voir annexe 7 p. 20.
[2] Voir annexe 50 p. 63.
[3] Voir annexe 51 p. 64.
[4] Caricature consistant à grossir les traits du visage d'un personnage ou d'une personnalité.

en portant un regard amusé sur la société du XVII^{e} siècle. Il attire la connivence des spectateurs en recherchant l'effet théâtral. L'artiste ne souhaite pas rendre compte de la réalité sociale du Grand siècle contrairement à Charles Perrault qui la critique. C'est plus l'imaginaire du conte qui intéresse Gustave Doré.

L'artiste mêle, dans ses gravures, des éléments comiques à des scènes terrifiantes. Dans la scène où le loup saute sur le lit pour dévorer la grand-mère (*Petit Chaperon rouge*), Gustave Doré introduit des détails humoristiques comme les lunettes et la tabatière tombant à terre et le chat se réfugiant sous le lit. Le grand chapeau à plumes de Barbe-Bleue le ridiculise malgré son air menaçant. Il apparaît comme un personnage fantasque. Le chat botté porte autour du cou un collier de souris et sa bourse est percée, laissant apparaître la queue d'un autre rongeur. Tous ses détails font plus sourire qu'effrayer les spectateurs. Gustave Doré dédramatise ainsi certains contes comme le fait Charles Perrault. Mais au contraire de l'auteur des *Contes*, il vise essentiellement un public enfantin.

Ainsi, Gustave Doré rend ambiguë ses illustrations en introduisant des registres opposés. Il déroute les spectateurs en jouant sur leurs effets visuels. Le sublime, par exemple, est un art de la suggestion. Notre imagination interprète beaucoup plus de choses qu'on ne voit. L'artiste souhaite rendre ces images autonomes.

C. Pour une autonomie de l'illustration

L'illustration, nous l'avons compris chez Gustave Doré, doit être considérée comme un art à part entière. Il convient d'étudier le rapport entre le texte et l'image, puis de montrer en quoi les gravures de l'artiste renvoient à un art du tableau.

1. Le texte et l'image

Nous avons vu précédemment qu'avec le romantisme, Gustave Doré était un artiste à part entière. Cependant, il entretient avec ses illustrations un rapport étroit avec le texte. Pourquoi a-t-il choisi de figurer plus de contes que d'autres ? Gustave Doré semble privilégier *Le Petit poucet* (onze

illustrations) et *La Belle au bois dormant* (six illustrations) qui sont propices au romantisme en raison de la présence d'un château mystérieux et de la forêt. *Riquet à la houppe* n'est illustré qu'une fois. Il s'agit d'un conte moins connu que les autres. *Les souhaits ridicules* et *Grisélidis* sont absents de l'édition Hetzel. *Peau d'Âne* est présent sous une forme apocryphe. Les contes en vers de Perrault ont été délaissés par l'éditeur car ils n'étaient pas adaptés aux enfants. Gustave Doré sélectionne les actions clés des récits et tente de rester fidèle au texte de Perrault, mais en l'illustrant il propose une interprétation, sa propre vision des *Contes*. Il omet volontairement de représenter certaines séquences importantes comme le début du *Chat botté* où le fils du meunier se retrouve dans la misère. Gustave Doré reste toutefois fidèle au texte de Perrault en mettant en avant le personnage éponyme du conte. L'auteur des *Contes* n'explicite pas quel air prend le chat pour annoncer au roi que le Marquis de Carabas est sur le point de se noyer, il précise juste que l'animal « se mit à crier de toute sa force.[1] » Gustave Doré ajoute des détails et imagine l'allure grandiloquente et théâtrale du félin, dressé sur ses pattes arrières. Il éclaire ainsi la véritable personnalité du chat pour l'enfant.

Dans *La Belle au bois dormant*, Gustave Doré omet volontairement la seconde partie du récit sur l'ogresse, qu'il juge trop violente en raison de la cruauté du personnage. Il valorise l'aspect positif du conte. L'artiste supprime également les références au désir incestueux du père de Peau d'Âne. Il suit, dans l'ensemble, assez fidèlement le texte de la version apocryphe et non celui de Perrault. Gustave Doré représente le mouton qui transporte Peau d'Âne lors de sa fuite et le druide qui remplace le casuiste. L'artiste privilégie l'onirisme en figurant un mouton et la culture celte avec le druide. Il idéalise également le moment où Peau d'Âne va se laver à une fontaine (dans la version apocryphe) en ayant recours à un décor pastoral : présence de chèvres, de grands arbres dont les cimes pointent vers l'horizon et de montagnes. La peau d'âne que porte la princesse est juste représentée dans cette illustration. Elle est figurée sous la forme d'un simple haillon et

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p.39.

on ne perçoit pas les caractéristiques de l'âne. Peau d'Âne est érotisée par Gustave Doré, en témoigne la légèreté de sa tenue. Comme pour *Le Chat botté*, il omet des séquences très importantes comme les robes aux couleurs du temps, du soleil et de la lune, la rencontre avec le prince, la bague etc. Il privilégie le pittoresque de la version apocryphe en représentant des personnalités du monde entier qui viennent pour prétendre à la main du prince[1]. L'exotisme est mis en avant par le biais d'éléphants, d'oiseaux transportant des hommes dans les airs, de chameaux, girafes etc. Tout ce faste est peu décrit par Charles Perrault. Il est juste question de « [rois] montés sur de grands Eléphants/ Il en vint du rivage More/ Qui, plus noirs et plus laids encore, / Faisaient peur aux petits enfants / Enfin, de tous les coins du Monde/ Il en débarque, et la Cour en abonde.[2]» Encore une fois, Gustave Doré tente d'expliciter le texte aux enfants en ajoutant des détails, ce qui contribue à renforcer le sens du conte.

Pour être fidèle au texte, il faut que l'illustrateur représente ce qui est décrit par Charles Perrault. C'est le cas de Barbe-Bleue remettant les clés de ses appartements et du cabinet à sa femme : « Voilà, lui dit-il, les clefs […], ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne devriez attendre de ma colère.[3] » Gustave Doré traduit ces paroles visuellement en insistant sur l'air menaçant du personnage éponyme. Ses gros yeux ressemblent à ceux de l'ogre du *Petit poucet* en moins exorbité. L'artiste, pour rester fidèle au texte, est obligé d'ajouter ces détails qu'omet volontairement Charles Perrault. Gustave Doré procède de la même façon pour *Le Petit poucet*. Il recréer l'ambiance menaçante de la forêt en s'inspirant de la description de Charles Perrault : « une forêt fort épaisse, où à dix pas de distance on ne se voyait pas l'un l'autre.[4] » et représente, par exemple, les frères du Petit poucet en train de « crier et se mettre à pleurer de toute leur force. [5]» L'auteur des *Contes* ne

[1] Voir annexe 52 p 65.
[2] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 147.
[3] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 28.
[4] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 72.
[5] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 73.

donne des détails sur la forêt qu'au fil du récit. Gustave Doré se fait une image terrifiante de ce lieu grâce aux adjectifs « épaisse » ou « obscur. » L'artiste anticipe le danger que cours La Belle au bois dormant en introduisant un corbeau en signe de mauvais présage. Charles Perrault n'évoque pas ce détail, mais la présence de la quenouille rappelle l'Edit « par lequel [le roi] défendait à toutes personnes de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sur peine de la vie. [1]»

Gustave Doré condense dans *Riquet à la houppe* deux scènes en une seule : Riquet à la houppe semble faire découvrir à la princesse tous les préparatifs de leur futur mariage[2]. Il reste fidèle à la description de Charles Perrault en évoquant le grand nombre de Rôtisseurs et leurs accessoires comme la « lardoire[3] » et « la queue de Renard[4] » et une « table fort longue. » Cependant, Gustave Doré interprète à sa façon cette scène puisqu'il s'agit d'un des Rôtisseurs qui la décrit à la princesse.

Il existe dans d'autres contes de grands décalages entre le texte de Perrault et les illustrations de l'artiste. L'univers romantique de Gustave Doré en est un exemple. En tant qu'artiste, il souhaite faire preuve d'originalité et de création en ajoutant sa propre subjectivité. Le registre humoristique, présent notamment lors de la scène de bal ou l'essayage de la pantoufle de Cendrillon, révèle l'intention de Gustave Doré ; à savoir s'éloigner du texte de l'auteur des *Contes* afin d'apporter un commentaire personnel. Ainsi, la légende « Ah quelle est belle ! » accompagnant la gravure n'est pas vraiment appropriée par rapport à la situation, en témoigne le regard lubrique des hommes vis-à-vis de Cendrillon.

Gustave Doré reste, dans l'ensemble, fidèle au texte. Mais, avec le manque d'indication de Charles Perrault, l'artiste est obligé d'agrémenter ses illustrations de détails, sans pour autant trahir l'auteur. Ses gravures sont également autonomes dans la mesure où il met en avant son propre imaginaire. Le rôle de l'illustrateur est également d'éclairer le texte, en donner une traduction personnelle, notamment pour les enfants. Les

---

[1] Charles Perrault, *op.cit.*, p. 11.
[2] Voir annexe 53 p. 66.
[3] Brochette servant à larder les viandes.
[4] Bonnet à queue porté par les cuisiniers des grandes maisons.

illustrations de Gustave Doré créent une œuvre visuelle qui diffère de l'œuvre littéraire, sans pour autant vraiment s'en éloigner.

2. Un art du tableau

Gustave Doré souhaitait devenir un grand peintre, mais il a dû se contenter de son succès en tant qu'illustrateur. Ses gravures en pleine page des *Contes* se rapprochent de la peinture d'histoire par leur grand format. Cependant, comme Courbet, il n'utilise pas ce format pour évoquer des sujets nobles, mais plutôt des scènes de genre, comme pour *Le Petit poucet*. Il faut rappeler que l'édition est un in-folio et par conséquent un livre d'apparat. L'art de Gustave Doré se situe entre la gravure et la peinture. Son équipe de graveurs ont suivi ses indications pour recréer ses compositions. Gustave Doré reste, tout de même, un peintre puisque ses premières épreuves sont faites à partir de gouache, de lavis ou à la plume. Il souhaite que les graveurs reproduisent essentiellement le mouvement et qu'ils soient fidèles à l'ensemble de ses compositions.

La figuration des illustrations se rapproche de la peinture, dans la mesure où Gustave Doré respecte la perspective, les jeux de lumière, la diversité des plans etc. D'un point de vue technique, l'illustrateur peut être considéré aussi comme un peintre.

Cet art du tableau se retrouve également dans la façon dont Gustave Doré rassemble les différentes époques dans ses illustrations des *Contes*. Il mêle, par exemple, un décor moyenâgeux (armures de chevalier et du cheval) aux tenues de l'époque de la Renaissance que portent les amies de l'épouse de Barbe-Bleue. Il ne s'agit pas pour Gustave Doré de récréer un réalisme historique, mais de faire rêver essentiellement les enfants en idéalisant différentes époques.

Gustave Doré s'inspire également de l'imagerie populaire et rend compte de scènes de genre que l'on retrouve essentiellement chez *Le Petit poucet*, *Les Fées* ou *Cendrillon*. Bruegel l'Ancien a sans doute eu une grande influence sur lui pour représenter la scène de banquet pour *Riquet à*

la houppe. Cette illustration a une ressemblance avec « Le repas de noces[1] » (1568). En effet, Gustave Doré comme Bruegel l'Ancien représente l'abondance de la nourriture. L'illustrateur reprend également ce thème pour *Gargantua* et *Pantagruel* (*Le Rabelais* (1854).)

L'art de Gustave Doré consiste donc à mêler différentes sources artistique et littéraire pour recréer son propre imaginaire. Cet univers subjectif de l'artiste permet aux petits comme aux grands de s'évader.

Ainsi, l'imaginaire de Gustave Doré, à travers les *Contes*, est à l'origine de nombreuses interprétations. Comme l'affirme Tony Gheeraert, l'artiste est un « traditore », il trahit le texte de Charles Perrault et s'en éloigne afin d'imposer au public adulte et enfantin sa propre perception de l'œuvre. Cependant, cette hypothèse, bien que pertinente, s'avère être trop radicale. Gustave Doré, en effet, reste tout de même fidèle au texte de Perrault et s'intéresse aux réactions des enfants, notamment en adoptant leur point de vue (contre-plongée, personnages minuscules face au spectacle grandiose qu'offre la nature etc.)

[1] Voir annexe 54 p.67.

CONCLUSION

Les *Contes* de Charles Perrault constituent un patrimoine intemporel qui ne cesse de marquer les esprits. De la dernière décennie du XVII^{e} à la fin du XIXe siècle, on est passé progressivement d'un lectorat mondain à un lectorat enfantin grâce aux évolutions culturelles et sociales. L'édition Hetzel de 1862 constitue une transition dans l'histoire de la littérature de jeunesse. C'est, en effet, l'une des premières fois, qu'un éditeur s'intéresse de prêt au développement de l'enfant à travers le genre littéraire qu'est le conte. Mais en même temps, l'ambigüité de cette édition naît de l'intention de Gustave Doré. Illustrateur malgré lui, il souhaitait devenir un grand peintre. Ses illustrations des *Contes* semblent s'adresser davantage à un public averti, sensible à l'art qu'à des enfants. Il s'intéresse toutefois à la jeunesse en adoptant son point de vue et dédramatise le texte de Perrault. Avec cette édition de 1862, l'enfant n'est plus un prétexte pour asseoir une idéologie littéraire comme l'auteur des *Contes* a fait pour mettre en avant les Modernes lors de la Querelle. Hetzel prend vraiment en compte la dimension pédagogique du conte, en témoigne son long développement qu'il illustre d'historiettes dans sa préface.

Gustave Doré est un des précurseurs de l'album pour enfants, bien que son intention soit essentiellement artistique. L'image acquiert son autonomie par rapport au texte, mais avec l'édition Hetzel on se situe encore dans le livre illustré. L'illustration, dans ce type d'ouvrage, évoque un passage du récit dans un espace limité. Au contraire, l'image de l'album actuel se libère de toutes les contraintes typographiques anciennes. Il envahit l'espace de la page et peut même empiéter sur le texte. Bien avant l'édition Hetzel, l'édition Curmer de 1843 s'était déjà rapprochée de la notion d'album. Les illustrateurs actuels s'adaptent de plus en plus aux besoins des enfants en prenant en compte leurs émotions, en jouant avec les couleurs, la douceur ou la violence des tons. La fin du XXe siècle marque un tournant dans la littérature jeunesse. Les *Contes* connaissent, en effet, de nombreuses réécritures et sont des sources d'inspiration inépuisables. Gustave Doré comme ses illustrateurs contemporains ont su s'adapter au monde intérieur de l'enfant en jouant avec ses émotions par le biais de leur imaginaire bien

particulier.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions d'œuvres anciennes antérieures au XX^{e} siècle

ABOUT, Edmont, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858.

BOILEAU DESPRÉAUX, *Œuvres complètes*, Paris, Mame, 1810.

BOILEAU DESPRÉAUX, *Œuvres complètes*, Paris, Lebigre frères, 1832.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Aug. Delalain, 1815.

BOSC DU, Jacques, *L'Honnête femme*, Paris, P.Aubouin, t.I, 1639-1640.

BOSC DU, Jacques, *L'Honnête femme*, Lyon, Antoine Laurens, 1665.

CASTAGNARY, *Salons*, Paris, Charpentier, 1892.

FARET, Nicolas, *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, Compagnie des libraires du palais, 1665.

LHÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *Œuvres meslées*, J.Guignard, 1696.

L'HERMITE, Tristan, *Le Page disgracié*, Paris, Boutonné, 1667.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Dijon, Victor Lagier, 1835.

PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault Compositions de Gustave Doré*, Paris, édition Hetzel, 1862, in-folio.

RABELAIS, *Œuvres de Rabelais*, Paris, Dalibon, 1823.

ROOSEVELT, Blanche, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré…*, Paris, Librairie Illustrée, 1887.

VILLIERS DE (abbé), Pierre, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699.

Éditions d’œuvres modernes

BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, Genève, Droz, 2001.

BRUYÈRE DE LA, Jean, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

MOLIÈRE, *Dom Juan*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2003.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1995.

PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l’Oye*, Paris, Gallimard, coll. Folioplus classique, 2007.

Dictionnaires

ACADÉMIE FRANCAISE, *Dictionnaire*, Paris, J.B. Coignard, 1694.

FURETIÈRE, A., *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois…*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, LGF, coll. Livre de poche, 2001.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

REY, Alain, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

Ouvrages critiques

BOUVIER, Béatrice, *L'Edition d'architecture à Paris au XIXe siècle*, Paris, Droz, 2004.

BRIX, Michel, *Le romantisme français*, Namur, Peeters, coll. d'études classiques, 1999.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (1757)*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990.

CASSIRAME, Brigitte, *Les Contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré*, Paris, Publibook, coll. Littérature générale, 2007.

CAUSSE, Rolande, *Qui a lu petit, lira grand*, Paris, Plon, 2000.

CHAMPFLEURY, *Les Vignettes romantiques, Histoire de la littérature et de l'art 1825-1840*, Paris, E. Dentu, 1883.

DUCHÊNE, Roger, *Correspondances*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, t.I.

DURAND, Pascal, *Naissance de l'éditeur l'édition à l'âge romantique*, Paris, Les impressions nouvelles, 2005.

ESCOLA, Marc, *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005.

FRANCE, Anatole, *Le Livre de mon ami*, Calmann-Lévy, 1885.

FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2001.

GICQUEL, Bernard, *Tricentenaire Charles Perrault, Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Paris, Press éditions, coll. Lecture d'enfance, 1998.

GILSON, Étienne, *Le Thomisme*, Paris, J.Vrin, 1989.

GOYET, Francis, Longin, *Traité du Sublime*, trad. Boileau, Paris, Le Livre de Poche classique, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur*, Paris, Droz, 2005.

LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ vallon, coll. Pays-paysages, 2007.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970.

PROPP, Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux* Gallimard, 1983.

QUET, François, *Littérature de jeunesse Epreuve orale*, Paris, Hatier, coll. Hatier concours, 2007.

RAYNARD, Sophie, *La Seconde préciosité*, Gunter Narr Verlag Tübingen, coll. Biblio 17, 2002.

ROBERT, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2002.

RENONCIAT, Annie, *La vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, A.C.R., coll. « Bibliothèque des arts », 1983.

SIMONSEN, Michèle, *Perrault Contes*, Paris, P.U.F., coll. Études Littéraires, 1992.

SIMONSEN, Michèle, *Le Conte populaire français*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ?, 1994.

SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des idées », 1968.

TORODOV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

TOURETTE, Éric, *Charles Perrault 20 illustrations de Gustave Doré*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2006.

ZIPES, Jack, *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil/ Bibliothèque nationale de France, 2001.

Ouvrages sur l'histoire du livre

BARBIER, Frédéric, *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2009.

BLASSELLE, Bruno, *Histoire du livre*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard Histoire, 2008.

MALAVIEILLE, Sophie, *Reliures et cartonnages d'éditeur en France au XIXe siècle (1815-1865)*, Paris, Editions Promodis, 1985.

Articles, revues et sources informatiques

GHEERAERT, Tony, De Doré à Perrault, Janvier 2007 [ref. du 3 janvier 2007]. Disponible sur : http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article782

LARUE, Anne, LE MEN, Ségolène, « *L'ornement romantique, ou l'art de tourner en rond* », *Romantisme*, 1992.

ORCCA, « *Le conte* », *AEIOU*, n°11, juillet 2008.

OWEN, Thomas, « *Wallonie/Bruxelles* », n°66, mars 1999.

SAINTE-BEUVE, « Les contes de Perrault dessins par Gustave Doré Préface par P.J. Stahl », *Le Constitutionnel*, 23 décembre 1861.

WARD-JACKSON, Philip, « Lord Gower, Gustave Doré and the genesis of the Shakespeare memorial at Straford-on-Avon », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1987.

Exposition « Il était une fois les contes de fées » (B.N.F 20 mars au 17 juin 2001)

http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm

Exposition « Babar, Harry Potter et Compagnie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui » (4 octobre 2008 – 11 avril 2009 B.N.F.) http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/