



HAL
open science

Passions et perversions rhétoriques dans les Contes de Charles Perrault

Marie-Sarah Messier

► **To cite this version:**

Marie-Sarah Messier. Passions et perversions rhétoriques dans les Contes de Charles Perrault. Littératures. 2022. dumas-03710193

HAL Id: dumas-03710193

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03710193>

Submitted on 30 Jun 2022

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.

Passions et perversions rhétoriques dans les *Contes* de Charles Perrault

Marie-Sarah Messier

Sous la direction de Cécile Lignereux
Maître de conférences en langue et littérature françaises d'Ancien Régime

Laboratoire LITT&ARTS
Centre de recherche RARE – Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution
UFR LLASIC – Département Lettres Modernes

Mémoire de recherche master 1 – 15 crédits
Mention : « Arts, Lettres, Civilisation »
Parcours : « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2021-2022

Passions et perversions rhétoriques dans les *Contes* de Charles Perrault

Marie-Sarah Messier

Sous la direction de Cécile Lignereux
Maître de conférences en langue et littérature françaises d'Ancien Régime

Laboratoire LITT&ARTS
Centre de recherche RARE – Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution
UFR LLASIC – Département Lettres Modernes

Mémoire de recherche master 1 – 15 crédits
Mention : « Arts, Lettres, Civilisation »
Parcours : « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2021-2022

(Remerciements M2)

« Il y a des gens qu'il ne faut pas approcher. Vous apprendrez ça. Il y a des gens qui vont vous assombrir le ciel, qui vont vous voler la joie, qui vont s'asseoir sur vos épaules pour vous empêcher de voler. Ceux-là, vous les laissez loin de vous. Lui, il fait partie de ces gens-là. »

- Adeline Dieudonné, *La Vraie Vie*, LGF Livre de Poche, 2020, p.20.

Sommaire

Introduction	10
1. État de l'art	11
1.1. Les analyses en histoire littéraire	11
1.1.1. Le « dossier Perrault » : la question de l'auteur	12
1.1.2. Une lecture folkloriste et populaire	15
1.1.3. Une lecture littéraire et mondaine.....	16
1.1.4. L'hypothèse d'une parodie	19
1.2. Les enquêtes thématiques.....	21
1.2.1. Le roman familial	21
1.2.1.1. Familles décomposées et recomposées	22
1.2.1.2. Lectures psychanalytiques	24
1.2.2. La nourriture.....	27
1.2.3. L'inquiétante étrangeté	29
1.2.4. Le seuil	31
1.3. Les études stylistiques.....	35
1.3.1. Le style simple.....	35
1.3.2. La narration et l'hétérogénéité énonciative	38
1.3.3. L'implicite	41
2. Présentation du champ de recherche	44
2.1. Cadre théorique et conceptuel	44
2.1.1. Les émotions.....	45
2.1.1.1. L'histoire des émotions.....	45
2.1.1.2. Les émotions dans les <i>Contes</i>	47
2.1.2. La tradition rhétorique	50
2.2. Problématique et hypothèse de lecture	52
2.3. Constitution du corpus	54
2.3.1. Présentation des extraits	54
2.3.1.1. <i>Le Petit Chaperon rouge</i>	54
2.3.1.2. <i>La Barbe bleue</i>	55
2.3.1.3. <i>Le Chat botté</i>	56
2.3.1.4. <i>Cendrillon</i>	57
2.3.1.5. <i>Riquet à la houppe</i>	58
2.3.1.6. <i>Le Petit Poucet</i>	59
2.3.1.7. <i>La Belle au bois dormant</i>	59
2.3.1.8. <i>Les Fées</i>	61
2.3.2. Typologie des extraits.....	61
2.3.2.1. <i>Le Petit Chaperon rouge</i>	62
2.3.2.2. <i>La Barbe bleue</i>	63
2.3.2.3. <i>Le Chat botté</i>	64
2.3.2.4. <i>Cendrillon</i>	65

2.3.2.5.	<i>Riquet à la houppe</i>	65
2.3.2.6.	<i>Le Petit Poucet</i>	66
2.3.3.	Configuration émotionnelle des extraits	67
2.3.3.1.	<i>Le Petit Chaperon rouge</i>	67
2.3.3.2.	<i>La Barbe bleue</i>	68
2.3.3.3.	<i>Le Chat botté</i>	69
2.3.3.4.	<i>Cendrillon</i>	71
2.3.3.5.	<i>Riquet à la houppe</i>	71
2.3.3.6.	<i>Le Petit Poucet</i>	73
2.3.4.	Déductions possibles	74
2.3.4.1.	Les réussites manipulatoires.....	74
2.3.4.2.	Différents détournements	74
Annexes		77
Annexe 1.	Signature « P. DARMANCOUR »	77
Annexe 2.	Tableau du vocabulaire des émotions, P.-E. Moog.....	78
Annexe 3.	Tableau des manifestations corporelles des émotions, P.-E. Moog	79
Annexe 4.	Tableau de la typologie des comportements émotionnels, P.-E. Moog	81
Bibliographie		82

Introduction

« Pris dans chacune de leurs dimensions (l'histoire de l'individu Perrault, ou celle de son temps, ou celle de la littérature de voie orale), les contes attribués à Perrault sont une énigme : on ne sait à peu près rien d'eux : ni qui les a faits, ni comment ni pourquoi ils ont été écrits, ni les raisons de leur incroyable succès¹ ».

Cette énigme a en revanche fait couler beaucoup d'encre. Nombreuses sont les études qui ont essayé de comprendre cette œuvre par son auteur, que ce soit avec la querelle des Anciens et des Modernes, ou par la vie-même de Charles Perrault. Nombreuses sont les études qui ont aussi essayé de résoudre l'énigme des *Contes* par leur genre, se consacrant longtemps à la question des sources : ont-elles été orales ? Écrites ? Mondaines ? Folkloriques ? Nombreuses sont également les études qui se sont consacrées à décortiquer toute la large palette de thématiques abordées par le texte, allant du passage à l'âge adulte à la gémellité, en passant par la sexualité ou encore la nourriture. Quelques-unes de ces études se sont aussi finalement penchées sur le style, aussi simple qu'intrigant, employé par l'auteur. La question de l'auteur, elle-même, en dépit de tout l'encre qu'elle a faite couler, demeure reléguée au rang de celles qui n'ont pas encore de réponse.

Très peu nombreuses sont, en revanche, les études qui ont essayé de comprendre les *Contes* d'un point de vue rhétorique. Cela est surprenant : entre les sermons jansénistes et l'histoire du Barreau de Lille, le temps de Perrault était particulièrement nourri par la rhétorique. Or, Clément Viktorovitch dresse le constat suivant : « au-delà des fantasmes et des préjugés, il est temps de considérer la rhétorique pour ce qu'elle est : l'art de présenter notre pensée de la manière la plus pertinente possible, afin d'en faciliter l'acceptation par nos auditeurs et nos interlocuteurs. Ainsi définie, la rhétorique est partout. Dans les réunions professionnelles, comme dans les dîners de famille. Dans les spots publicitaires, comme dans les bavardages amicaux² ». La rhétorique est donc évidemment, aussi, dans les *Contes* de Charles Perrault.

¹ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. V.

² C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil, coll. « Sciences humaines », 2021, p. 9.

1. État de l'art

« Lorsqu'on parle du loup, maman est très amère

Et notre Mère Grand en fait tout un roman.

[...]

Est-ce un conte pareil aux bottes de sept lieues ?

Mais non, car on a vu des loups, tandis qu'on sait

Que les gens n'ont jamais porté des barbes bleues

Et qu'on inventa l'Ogre et le Petit Poucet³ »

1.1. Les analyses en histoire littéraire

Les contes en prose de Perrault sont publiés pour la première fois en 1695 sous le titre *Contes de ma Mère l'Oye*. Le manuscrit, signé alors « P. Darmancour », contient cinq des huit contes qui font notre corpus, à savoir : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître chat ou le Chat botté* et *Les Fées*. Comme le rappelle Philippe Sellier, *La Belle au bois dormant* paraît « pour la première fois en février 1696 dans *Le Mercure galant*, avant de figurer l'année suivante dans un recueil appelé à la célébrité, *Histoires ou Contes du temps passé, avec Moralités*⁴ ». Ce recueil est en effet publié en 1697 est publié aux éditions Claude Barbin et contient alors les cinq contes cités précédemment, auxquels s'ajoutent *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet*. Cette édition est considérée comme l'édition originale. Comme le rappelle Tony Gheeraert, « le succès du volume est tel qu'un second tirage est nécessaire⁵ ». Tony Gheeraert note à quel point il est surprenant, pour les réputées éditions Barbin, de constater que « les deux tirages successifs de l'édition originale sont l'un comme l'autre truffés de coquilles. Le second, de façon particulièrement curieuse [...] corrige toutes les fautes du premier, mais en ajoute d'autres en nombre équivalent⁶ ». Là n'est pas le seul problème encore non résolu quant à l'œuvre des *Contes*. C'est pourquoi nous verrons dans cette partie tout d'abord la question de l'identité de l'auteur (Pierre Darmancour ou bien Charles Perrault), avant de nous pencher sur les différentes

³ Lefebvre-Henri, *Chaperon rouge : conte en trois actes en vers*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1900, p. 6-7. Cité par J. Palacio, *Les perversions du merveilleux : « Ma Mère de l'Oye » au tournant du siècle*, Paris, Séguier, coll. « Noir », 1993, p. 259.

⁴ P. Sellier *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2005, p. 73.

⁵ T. Gheeraert, « Préface » à C. Perrault, *Contes*, Paris, Champion, « Champion classiques », 2012, p. 25.

⁶ T. Gheeraert, « *Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise », *Poétique des genres aux origines obscures*, 2013, URL : [Les Histoires ou contes du temps passé de Charles Perrault \(1697\). De la boutade à la méprise | Melancholia \(hypotheses.org\)](https://www.hypotheses.org/11111), consulté le 4 avril 2022.

hypothèses qui ont jalonné l'histoire de l'analyse littéraire des *Contes*, soient leurs sources potentielles et l'intention de l'auteur qui en découle.

1.1.1. Le « dossier Perrault » : la question de l'auteur

Dans *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féeries et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*⁷, Jacques Barchilon ouvre pour la première fois ce que l'on appelle le « dossier Perrault ». Notant les arguments et les défenseurs des différentes hypothèses, Aurélia Gaillard récapitule l'état actuel de la recherche sur ce dossier irrésolu. Il s'agit ici d'une question d'attribution : les contes en prose publiés dans *Les Contes de ma mère l'Oye*⁸ ont-ils été écrits par Charles Perrault, ou bien, comme l'indique la signature des premières éditions⁹, par son troisième fils, Pierre Darmancour¹⁰ ?

Plusieurs hypothèses penchent premièrement en faveur de Pierre Darmancour. Tout d'abord, Aurélia Gaillard soulève l'idée selon laquelle le fils, ayant alors 17 ans en 1695, aurait effectivement écrit les *Contes* mais n'aurait pu continuer dans sa carrière dans les lettres, sa réputation étant ternie à la suite de la publication de son œuvre. En effet, elle rappelle que « juste après la publication du recueil, Pierre Darmancour tue en duel, le 6 avril, après une altercation, l'un de ses voisins, Guillaume Caulle. [...] la carrière éventuellement escomptée pour le fils, Pierre, qui expliquerait qu'il ait endossé la paternité du recueil, n'est plus envisageable et celui-ci s'engage dans l'armée et meurt jeune, en 1700¹¹ ». Charles Perrault aurait ainsi finalement mis sous son nom les *Contes*, quelques années après. Un autre argument en faveur d'une écriture par le fils, que rappelle Tony Gheeraert, est celui de sa mention dans *Le Mercure Galant*. L'auteur des *Contes* est dit être « Ce « fils de maître » [qui] ne peut être que Pierre Darmancour¹² ». Également, à en croire un extrait des *Œuvres mêlées* de M^{lle} Lhéritier et la nièce de Charles Perrault¹³, « le manuscrit de 1695 serait donc la mise au net du cahier de contes

⁷ J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féeries et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975.

⁸ Le doute touche uniquement les huit contes en prose suivants : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet*, soit l'ensemble de notre corpus.

⁹ Voir Annexe 1, p. 77.

¹⁰ Peut également s'orthographier « d'Armancour ». La dédicace du manuscrit de 1695 est signée « P.P. » pour P[ierre] P[errault] Darmancour ; dans l'édition de chez Barbin de 1697, la dédicace est ensuite signée « Sieur P. Darmancour » pour P[errault] Darmancour.

¹¹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, Paris, Atlande, coll. « Clefs Concours Lettres », 2021, p. 42.

¹² T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

de Pierre Darmancour¹⁴ ». Il semble exister ainsi des preuves fondées qui appuient l'idée d'une écriture par le fils, bien que ces derniers ne convainquent généralement pas entièrement.

De l'autre côté, certaines hypothèses penchent en faveur d'une collaboration entre le père et le fils. C'est ce qu'envisage Marc Soriano¹⁵, pour qui Pierre Darmancour aurait « collecté » les contes dans le folklore¹⁶ et que le père les aurait réarrangés et publiés au nom de son fils. Marc Soriano avance deux arguments. Le premier est de considérer que, bien que Pierre ait collecté les contes, ce serait son père qui aurait choisi que le recueil soit dédié à « Mademoiselle », soit la nièce de Louis XIV, alors en âge de se marier. Ainsi, le père se serait servi des talents de son fils pour « attirer sur [Pierre] l'attention et la protection d'une princesse promise à un grand avenir¹⁷ ». Ce à quoi Marc Soriano voit dans les dates une relation de cause à effet : il y a une contingence entre le départ et la mort du fils, et l'arrêt de publication de contes pour le père.¹⁸ Marc Soriano cite également Delarue qui serait arrivé à la même conclusion : « le grand folkloriste ne nie pas que la mise au point de l'œuvre suppose de toute façon un écrivain de métier, mais il insiste sur le fait que les *Contes*, malgré leur élaboration, renvoient à des sources essentiellement orales. Ces sources orales, ce serait Darmancour qui les aurait recueillies. Il aurait en somme joué le rôle d'un « collecteur » de contes¹⁹ ». Comme le rappelle Tony Gheeraert²⁰, c'était Charles Marty-Veaux qui fut le premier à envisager cette hypothèse²¹,

¹⁴ *Id.*

¹⁵ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 362-364.

¹⁶ Nous pouvons répertorier les hypothèses de sources suivantes :

Pour *La Belle au bois dormant* : potentiellement Basile avec *Soleil, Lune et Thalie* dans le recueil *Le Conte des contes* ou *Pentamerone*, publié en 1630. Il a également été retrouvé des thématiques similaires chez Epiménide de Crète, ou avec la walkyrie Brunhilde.

Pour *Le Petit Chaperon rouge* : a priori aucune version écrite avant Perrault. Il semblerait que la source soit uniquement orale.

Pour *La Barbe bleue* : quelques sources écrites paraissent possibles, dont *Les Grandes Chroniques* d'Alain Bouchard ou *L'Histoire de saint Gildas* dans *La Vie des saints de Bretagne* d'Albert le Grand mais le conte semblerait correspondre plus particulièrement à une des variations d'un conte oral sur trois sœurs élevées par un monstre (voir M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 162-163). Gheeraert le note également comme d'origine orale.

Pour *Le Chat botté* : potentiellement Straparola dans *Nuits facétieuses*, publié en 1550, ou bien Basile dans le recueil *Le Conte des contes* ou *Pentamerone*, publié en 1630.

Pour *Les Fées* : potentiellement Basile dans le recueil *Le Conte des contes* ou *Pentamerone*, publié en 1630.

Pour *Cendrillon* : potentiellement Basile, *La Chatte des cendres*, dans le recueil *Le Conte des contes* ou *Pentamerone*, publié en 1630.

Pour *Riquet à la houppe* : potentiellement M^{lle} Bernard avec *Riquet à la houppe* publié en 1694.

Pour *Le Petit Poucet* : potentiellement Basile avec *Nennillo e Nennilla* dans le recueil *Le Conte des contes* ou *Pentamerone*, publié en 1630.

Sources : A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, *op. cit.*, p. 73 ; M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 126, 135, 148, 161, 171, 180, 192, T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 40-41 et P. Sellier *Essais sur l'imaginaire classique*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 363.

¹⁸ « À partir de 1697, il n'y a plus de contes. L'Académicien n'a pas renoncé à la littérature éducative, comme le prouve son adaptation des *Fables* de Faërne, mais son souci pédagogique ne se manifeste plus par la collecte ou l'élaboration de contes. Tout se passe comme si l'année 1697 avait constitué une cassure. Or, l'année 1697, c'est celle de la mort de Guillaume Caille qui entraîne rapidement le départ et la mort de Pierre Perrault. », M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 364.

¹⁹ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 54.

²⁰ T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 32.

²¹ Voir C. Marty-Laveaux, « Quelle est la véritable part de Charles Perrault dans les *Contes* qui portent son nom ? », *Revue d'histoire littéraire de France*, avril 1900, p. 221-238.

ensuite reprise par Émile Henriot²² : « [Henriot] considère que Charles Perrault n'est responsable que de quelques retouches et de l'impression, mais que « la couleur et le souffle du conteur enfantin sont respectés [...] les contes sont de Pierre d'Armancour avec la collaboration de son père »²³ ».

Malgré tout, Marc Soriano note également que les travaux de Jacques Barchilon ou Paul Bonnefon ont finalement conclu à une attribution au père²⁴. La plupart des recherches, notamment à l'heure actuelle, penchent effectivement en faveur d'une écriture de Charles Perrault. Aurélia Gaillard montre que « des critères stylistiques internes ou des intertextualités²⁵ » permettent largement de le justifier, lorsque l'on note toutes les correspondances entre les écrits de Charles Perrault annexes et ces contes. Parmi eux, Aurélia Gaillard relève l'intertextualité la morale du *Petit Chaperon rouge* et « celle de la fable « La petite souris, le chat, et le crochet » rédigée par Perrault dans sa version « personnelle » du *Labyrinthe* en 1675²⁶ ». Comme elle le cite, la morale dans les *Contes* est : « mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux / De tous les Loups sont les plus dangereux²⁷ », tandis que Perrault avait écrit précédemment : « De ces jeunes plumets plus braves qu'Alexandre, / Il est aisé de se défendre ; / Mais gardez-vous des doucereux, / Ils sont cent fois plus dangereux²⁸ ». Dans l'introduction de son édition des *Contes*, Tony Gheeraert rappelle également une lettre datant du 23 septembre 1696. L'abbé Du Bos, s'adressant à Pierre Bayle, y mentionne l'impression par Barbin des contes de Charles Perrault. Malgré tout, Tony Gheeraert note bien que la source n'est pas nécessairement fiable : « il est difficile d'évaluer précisément la qualité de l'information de l'abbé Du Bos²⁹ ». Pour Jean-Paul Sermain, c'est la même raison qui aurait poussé Charles Perrault à prétendre piocher dans le folklore³⁰ qu'à avoir une dédicace au nom de son fils : « en général, les auteurs ne donnent pas leurs source, ni ne revendiquent la création de leurs contes. Ils jouent sur une impression générale de réminiscence, par reprise partiel d'un motif, d'une structure, d'un décor, d'une situation [...], sinon à un public autour du conteur, au plaisir d'inventer et à un souci éducatif. Perrault peut ainsi attribuer à son fils, Darmancour, la paternité de ses contes en prose : ils ont été écrits en regard de cet enfant ; adressés à lui, ils

²² Voir E. Henriot, « De qui sont les *Contes* de Perrault », *La Revue des deux mondes*, 15 janvier 1928, p. 424-441.

²³ T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 32.

²⁴ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 50-54.

²⁵ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, *op. cit.*, p. 42.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Id.*

²⁸ *Id.*

²⁹ T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 27.

³⁰ Voir *infra*, 1.1.2.

deviennent siens avant de passer à d'autres générations de lecteurs³¹ ». Enfin, la piste selon laquelle Charles Perrault aurait publié sous le nom de Pierre Darmancour pour s'éviter des critiques de ses opposants est aussi avancée, quoi que discutable considéré qu'il aurait alors donné à ces derniers une occasion rêvée pour s'en prendre à son fils³².

De fait, ce que rappellent la plupart des chercheurs actuels est le manque de documentation suffisante quant au « dossier Perrault » : il paraît impossible d'affirmer à coup sûr qui, de Pierre Perrault Darmancour ou de Charles Perrault, est l'auteur des *Contes*. C'est pourquoi Aurélia Gaillard conclue, à la lumière de la recherche à ce sujet aujourd'hui : « en l'état des connaissances actuelles et à défaut de nouvelles sources, même si la plupart des critiques s'accordent sur l'hypothèse d'une attribution au père, rien ne permet tout à fait de trancher³³ ».

Dès lors, par souci de simplicité et pour s'accorder avec celles et ceux ayant publié des ouvrages de recherche sur les *Contes*, nous désignerons ici Charles Perrault comme en étant l'auteur, tout en sachant que la question demeure effectivement ouverte.

1.1.2. Une lecture folkloriste et populaire

« Nous voici donc, enfin, devant la vraie source des *Contes de ma mère l'Oye* : la littérature de voie orale³⁴ ». C'est bien cette lecture des *Contes*, telle que proposée par Marc Soriano, qui a longtemps prévalu dans la critique. Marc Soriano suppose que Perrault ait fait un choix d'appropriation de contes folkloriques. Lui (ou son fils Pierre³⁵) aurait ainsi effectué une « collecte » parmi les contes existants dans le folklore, que Charles Perrault aurait retravaillés³⁶ puis publiés, rendant par-là un hommage au folklore. Mais de quel folklore parle-t-on ici ? Par « folklore », on entend une tradition dite « populaire » de récits qui se transmettraient de génération en génération, par voie orale, en l'occurrence ici en Europe. Plus particulièrement, ces histoires seraient transmises par une vieille conteuse : c'est la figure de « ma Mère l'Oye » que l'on retrouve dans le titre du manuscrit publié en 1695. Tony Gheeraert

³¹ J.-P. Sermain, *Le conte de fées : du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2005, p. 35.

³² T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 29.

³³ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, *op. cit.*, p. 43.

³⁴ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 80.

³⁵ Voir *supra*, 1.1.1.

³⁶ Soriano emploie en ce sens le terme d'« arrangement ». M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 81.

souligne par ailleurs que Sainte-Beuve partageait cette thèse avec Marc Soriano : « pour Sainte-Beuve, qui résume l'opinion majoritaire à son époque, le génie de Perrault procède de sa très exacte fidélité au folklore [...] il a puisement recueilli auprès des conteuses de son temps des histoires « naïves » qu'il se contente de retranscrire³⁷ ». Tony Gheeraert poursuit en mettant en lumière l'hommage qu'aurait fait, dans cette perspective, Perrault à la tradition populaire ; pour cela, il cite Sainte-Beuve : « ses contes à lui, ce sont des contes de tout le monde : Perrault n'a été que le secrétaire³⁸ ».

Malgré tout, une tension apparaît rapidement : est-ce cohérent d'affirmer que Perrault s'est contenté de retranscrire des contes populaires, considéré sa prise de position dans le débat des Anciens et des Modernes, de sa carrière d'Académicien, et de son écriture ? Marc Soriano, bien que défendant la thèse folkloriste, ne manque cependant pas de noter le caractère paradoxal d'une telle démarche. La classe sociale de l'auteur « raffiné et précieux » semble contradictoire à la « simplicité » des « contes de vieilles³⁹ ». Marc Soriano conçoit également l'existence de l'hypothèse selon laquelle Perrault aurait arrangé des contes de tradition écrite, même si son argumentation vise à l'invalider. Il étudie ainsi les contes les et uns après les autres, pour conclure systématiquement à une source orale, et donc à une lecture folkloriste. Pour *Cendrillon*, par exemple, bien que Marc Soriano admette une ressemblance avec un conte de Basile (ce qui invaliderait l'origine orale d'une conteuse), il l'interprète comme une admiration de Perrault pour Basile qui, sachant qu'il ne pourrait l'imiter faute de faire moins bien, aurait réécrit le conte à la lumière de son propre folklore français⁴⁰. Bien que cette lecture des *Contes* ait prévalu pendant de nombreuses années, Tony Gheeraert rappelle que « dès le XIX^e siècle⁴¹ », a été émise l'hypothèse d'une autre lecture.

1.1.3. Une lecture littéraire et mondaine

Si les contes ne tirent pas leur source du folklore, alors peut-être la tirent-ils de la littérature. C'est ce que récapitule Tony Gheeraert dans son article⁴² : il montre comment une

³⁷ T. Gheeraert, « *Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise », art. cit., consulté le 4 avril 2022.

³⁸ *Id.*

³⁹ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 17.

⁴⁰ M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 141-147.

⁴¹ T. Gheeraert, « *Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise », art. cit., consulté le 4 avril 2022.

⁴² *Id.*

lecture plus « littéraire » des contes a émergé avec Jacques Barchilon, Roger Zuber et surtout Marc Fumaroli. Pour ces derniers, Perrault se serait inspiré d'auteurs du XV^e, XVI^e ou XVII^e siècles pour écrire les *Contes de ma Mère l'Oye* ; ces derniers emploieraient ainsi une rhétorique mondaine et auraient pour enjeux majeurs des questions galantes. Plus particulièrement, Fumaroli soutient l'idée suivante : il est faux de résumer les contes de Perrault comme étant destinés uniquement aux enfants, ils « ont été écrits au moins autant pour un public adulte, et surtout le public féminin lettré⁴³ ». Il est donc nécessaire d'en dégager ce qu'on a, selon Fumaroli, trop longtemps omis, à savoir « les sens seconds⁴⁴ » des *Contes*. Pour Marc Fumaroli, donc, Perrault a puisé ses sources dans la littérature, et s'ancre dans une culture mondaine.

En effet, le critique et historien de la littérature voit une corrélation entre la publication du *Parallèle des Anciens et des Modernes* et celle des *Contes*. Ces derniers seraient ainsi une manière détournée pour Perrault de faire l'apologie de ses idéaux quant à la société, la politique, ou les valeurs morales : « sans prétendre offrir une image utopique du règne de Louis XIV, ses « histoires du temps passé » déploient, d'aperçu en aperçu, les grands progrès spirituels et matériels dont le roi et son administration ont pourvu le royaume contemporain⁴⁵ ». Les *Contes* ont ainsi selon lui un premier sens, qui attire les enfants et ceux qui ne lisent pas assez attentivement, ainsi qu'un « sens second, sourdement polémique et apologétique, dans l'exacte continuité du Siècle, du *Parallèle*, de l'*Apologie des femmes* qui louent ouvertement les lumières des Modernes et du « siècle de Louis le Grand » et blâment, ou même tournent en dérision, l'aveuglement politique et l'immobilisme littéraire des Anciens⁴⁶ ». La suite de son article s'emploie à détailler, conte par conte, le décryptage qu'il fait de cette allégorie⁴⁷. Nous les résumons rapidement. Fumaroli voit dans *Cendrillon*, par la description des couturières, coiffeuses, vêtements, bijoux, etc., le reflet d'un désir de noblesse, d'appartenance à la Cour et d'être remarqué par les plus puissants de la société. La princesse dans *La Belle au bois dormant* serait quant à elle l'allégorie de la France belle par sa modernité, mais malheureusement endormie, soit le « récit d'une stagnation et d'un long retard, le sommeil séculaire de la Belle

⁴³ M. Fumaroli, « Les *Contes* de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand » [1982], *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 114/4, 2014, consulté le 4 avril 2022.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 775 à 796.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ « Pour ne pas alourdir le propos, je me contenterai d'esquisser, pour chaque conte, l'allégorie par laquelle, sous le voile de l'anecdote folklorique et de la mythologie orale de la Mère L'Oye, Perrault célèbre les différentes facettes du monde politique et moral qu'il a lui-même contribué à faire émerger, au titre de Contrôleur des bâtiments du roi et bras droit de Colbert pendant vingt ans. D'Académie en Académie, de bonne compagnie en bonne compagnie, de fête en fête, de projet en projet, de réforme en réforme, il a aidé à faire surgir et à résumer, dans une ancienne France fascinée jusqu'alors par l'Antiquité et par l'Italie, la modernité française de Paris et de Versailles », *ibid.*, p. 6.

princesse dans un château gothique immobilisé dans le temps avec tout son personnel, au fond d'une épaisse forêt retournée à l'état sauvage [...], l'ingénieuse allégorie du retard pris par la France et par sa monarchie au cours du Moyen Âge [...]. Avec le conte de *La Belle au bois dormant*, l'allégorie du réveil de la princesse imprime pour toujours dans la mémoire française le schème historique subliminal de la Beauté française enfin trouvée dans toute sa grâce native. Le Saturne féodal dévorant ses enfants est conjuré par le Soleil fécond et civilisateur du monarque moderne⁴⁸ ». *Le Petit Chaperon rouge* et *Le Petit Poucet* représenteraient, eux, l'opposition entre un milieu social bas, primitif, pauvre et plein de prédateurs, contre un milieu social auquel les personnages cherchent à s'élever⁴⁹. Pour ce qui est de *La Barbe bleue*, Fumaroli met en lumière l'insistance sur la description du luxe du château, aux reflets d'un système de Seigneurie, et interprète surtout en le personnage de la sœur de la jeune mariée, Anne, la référence politique suivante : « Anne, c'était le prénom de la reine régente, sous les deux Frondes, et Dieu sait par quelles angoisses elle est passée avec ses deux fils, assiégée par les ogres politiques de la Fronde des princes [...]. Il y a toutes chances pour ces deux sauveurs du conte soient des figures allégoriques de Mazarin et de Colbert revenus à Paris et écrasant définitivement la Fronde des princes qui tournait le royaume au chaos et la dynastie des Bourbons à l'échec⁵⁰ ». Pour ce qui est enfin du *Chat botté* et de *Riquet à la Houppe*, Fumaroli voit une démonstration de l'intérêt de l'habileté de l'esprit pour s'élever socialement⁵¹. En somme, Fumaroli concède une teinte enfantine chez Perrault, mais seulement en ça qu'elle lui permettrait de faire passer ses opinions politiques ; il résume que, dans les *Contes*, Perrault « créait la mythologie et la légende de cette modernité⁵² ».

À ce sujet, Tony Gheeraert en vient à la déduction majeure suivante : « culture savante et/ou traditions populaires ? Telle quelle, la question, d'ailleurs souvent biaisée en raison de l'identification trop rapide de la culture populaire à la tradition orale, ne peut donc trouver de réponse simple⁵³ ». Ainsi, il convient de dépasser les associations : populaire - tradition orale, et savant - source écrite. Il faut ainsi distinguer, comme l'affirment entre autres Aurélia Gaillard : « [l'aspect] des sources » irrésolvable entièrement, « et celui de l'appartenance des

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

⁴⁹ « La forêt encore primitive dont il est souvent question dans les Contes est l'allégorie de l'état sauvage et presque animal de l'humanité, par opposition aux prés où les bergers font paître leurs troupeaux et les champs où les paysans préparent leurs récoltes. Elle est à plus forte raison l'antithèse de la Cour et de la Ville, sommets de la civilisation, même si c'est au prix de l'innocence », *ibid.*, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ « Dans les temps modernes de la Ville, de la Cour, de la vie de château et de l'urbanité, la force, la brutalité, la violence ne paient plus. C'est la politesse et ses innocents tours de ruse qui savent maintenant démasquer les intrus et ouvrir au mérite les voies du succès », *ibid.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

⁵³ T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 51.

contes à telle ou telle culture⁵⁴ ». Culture populaire et tradition orale ne sont ainsi pas équivalents, et il en va de même pour culture savante et source écrite. Les deux chercheuses rejoignent la thèse de Fumaroli en ça que les *Contes* viennent selon elles sans aucun doute de « la culture mondaine et curiale⁵⁵ ». La question des sources, quant à elle, reste (et restera ?) non-élucidée⁵⁶.

À noter ainsi pour achever cette partie que la thèse de Fumaroli est celle ayant, avec le temps, convaincu la majorité de la critique au sujet des *Contes* de Perrault. Jusqu'à récemment.

1.1.4. L'hypothèse d'une parodie

Après avoir rappelé les différentes hypothèses quant à l'intention de Perrault cachée derrière ses *Contes*, dans le troisième et dernier temps de son article, Tony Gheeraert s'écarte de ce qu'il juge être ainsi un débat « épineux », sans réelle réponse et fait de « lectures erronées⁵⁷ ». La question à laquelle il s'adonne de répondre est plutôt la suivante : « pourquoi, à la différence des conteuses de son temps, Perrault affecte de laisser une couleur « populaire » aux huit récits féeriques du recueil ?⁵⁸ ». Sa thèse est que les *Contes* « relèvent de la parodie⁵⁹ ».

Pour l'argumenter, il s'appuie tout d'abord sur la définition de l'expression « Ma Mère l'Oie » qui faisait partie du titre de la première publication⁶⁰, celle manuscrite de 1695. Tony Gheeraert cite le Dictionnaire de l'Académie de 1694, qui définit un « conte à dormir debout », synonyme de « conte de ma mère l'oie », de la manière suivante : « le vulgaire appelle, conte au vieux loup, conte de vieille, *conte de ma mère l'oie*, conte de la cigogne, conte de peau d'âne, *conte à dormir debout*, conte jaune, bleu, violet, conte borgne, des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants⁶¹ ». Ce à partir de quoi Tony Gheeraert déduit : « ainsi, Perrault, au contraire de ses amies conteuses, laisse « naïvement » « ma mère l'oie » nous entretenir d'histoires sans queue ni tête, qui permettent

⁵⁴ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 73.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁶ L'ouvrage le plus récent à ce sujet est celui d'Aurélia Gaillard et de Lauriane Maisonneuve, dans lequel Aurélia Gaillard résume très bien pour les sources orales : « une circulation orale des contes au XVII^e est attestée [...]. Force est, en tout cas, de constater que pour au moins deux contes parmi les plus célèbres de Perrault, on peine à trouver une source populaire, « La Belle au bois dormant » et peut-être « Le Petit Chaperon rouge », pour lequel il n'existe pas non plus de version écrite avant celle de l'Académicien ». Pour ce qui est des sources écrites : « la critique [...] a maintenant établi plusieurs sources littéraires majeures : les conteurs italiens Straparola, avec les *Nuits facétieuses* en 1550, puis Basile, avec *Le Conte des contes* connu aussi sous le nom de *Pentamerone*, publié de façon posthume dans les années 1630 mais en napolitain, ou encore des contes médiévaux – certains lais de Marie de France de la fin du XII^e siècle », *ibid.*, p. 73.

⁵⁷ T. Gheeraert, « *Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise », art. cit., consulté le 4 avril 2022.

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Contes de ma Mère l'Oye*, 1695.

⁶¹ M. Fumaroli, « Les *Contes* de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », art. cit., consulté le 4 avril 2022, p. 775 à 796.

de prendre la mesure non du génie du peuple, mais de sa stupidité [...]. « Ma Mère l'Oie » est ridicule, inconvenante, inculte, et incapable de respecter les bienséances. Perrault ne restitue sa voix que pour mieux la railler⁶² ».

Dans la même idée, Tony Gheeraert justifie sa thèse avec un second argument : celui des fautes dans les premières éditions. Il s'appuie sur la réputation de ladite maison d'édition aux « presses habituellement irréprochables de Barbin⁶³ ». Ces éditions seraient rigoureuses, et ne laisseraient ainsi pas passer d'erreurs. Ou, du moins, certainement pas de fois de suite. Or, comme le note le chercheur, « les deux tirages successifs de l'édition originale sont l'un comme l'autre truffés de coquilles. Le second, de façon particulièrement curieuse [...] corrige toutes les fautes du premier, mais en ajoute d'autres en nombre équivalent⁶⁴ ». Les fautes sont-elles dues à l'inadvertance ? Ou bien pourraient-elles, considéré de leur nombre, être délibérées ? Alors que Jacques Barchilon les interprète comme le signe d'un certain désintérêt de Perrault pour cet ouvrage⁶⁵, pour Tony Gheeraert, ces coquilles sont au contraire « trop voyantes pour n'être pas voulues⁶⁶ ». Perrault les aurait placées volontairement dans la première édition manuscrite, puis elles auraient été corrigées pour la seconde publication, en étant remplacées par d'autres fautes pour la deuxième publication, signe d'une réelle volonté de leur présence. Tony Gheeraert résume l'intention qu'il prête de fait à l'auteur : « c'est pour imiter la simplicité des nourrices, ou plus sûrement encore pour reproduire la facture imparfaite des éditions bleues, que Perrault a, d'un dessein délibéré, bousculé la typographie et introduit des fautes d'orthographe⁶⁷ ». Ces fautes feraient ainsi office d'effet de style, comme voulant illustrer l'origine moins lettrée du peuple duquel viennent ces contes, soit voulant illustrer la sottise du peuple. Le chercheur résume ainsi : « pendant longtemps, des Romantiques à Marc Soriano, le succès des *Histoires ou contes du temps passé* s'est bâti sur une lecture erronée des contes. Ce n'est pas le génie du peuple que Perrault souhaitait nous faire entendre, mais sa stupidité, ses maladresses et son mauvais goût, afin de mettre à l'honneur le travail de « littérisation » effectué par les conteuses de salon, et par lui-même dans ses nouvelles en vers⁶⁸ ». Or, cet éloge paradoxal, ce pastiche, n'aurait, sur les différents siècles suivant sa publication, pas été interprété comme tel par les lecteurs et chercheurs.

⁶² Article « Conte », *Dictionnaire de l'Académie*, 1694. Gheeraert souligne.

⁶³ T. Gheeraert, « *Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise », art. cit., consulté le 4 avril 2022.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ *Id.*

C'est pourquoi Tony Gheeraert conclue : « sous couvert de louer le folklore, Perrault nous propose en fait une facétieuse satire des traditions orales et de leurs odieuses extravagances [...]. Seul un malentendu transforma, après la mort de Perrault, cette plaisanterie en imposture, lorsqu'on s'est mis à prendre au sérieux ces contes de ma mère l'oie, et à y entendre, pieusement préservée, l'authenticité de la tradition ancestrale⁶⁹ ». Tony Gheeraert rejoint en ce sens Aurélia Gaillard qui clôture leur chapitre sur « le dossier Perrault » par l'idée que ce flou quant à l'identité de l'auteur du recueil (soit qu'il eut été écrit par Charles Perrault ou son fils Pierre Darmancour) puisse tout aussi bien être, de la même manière, « un piège tendu par l'auteur [...] un piège qui aurait particulièrement bien fonctionné⁷⁰ ». Dès lors, l'hypothèse qui tend à être la plus partagée à l'heure actuelle semble être celle d'une imposture orchestrée par Charles Perrault, tant sur le nom de l'auteur que sur l'intention derrière la publication des *Contes de ma Mère l'Oye*.

1.2. Les enquêtes thématiques

Aurélia Gaillard propose différentes fiches thématiques relatives aux contes d'Aulnoy et de Perrault, opérant alors un tri qualitatif parmi l'abondance des différents ouvrages et articles sur le sujet. Les *Contes* semblent en effet se caractériser par la pluralité de thématiques en jeu ; c'est pourquoi nous nous emploierons dans cette partie à évoquer celles qui nous paraissent les plus importantes, tout en sachant que nous ne pouvons pas couvrir celles qui ont eu été évoquées par tous les commentateurs des *Contes*. Si nécessaire à la compréhension de cette partie, il est possible de trouver les résumés des différents contes⁷¹.

1.2.1. Le roman familial

« L'expression « roman familial », issue de la psychanalyse, désigne, depuis le texte éponyme de Freud (1909), une activité fantasmatique inconsciente qui réorganise les liens familiaux pour résoudre des conflits œdipiens et satisfaire désir et ambition⁷² ». Le thème qui

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹ Voir *infra*, 2.3.1.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

semble en effet sauter aux yeux en premier lieu à la lecture des *Contes* est celui de la famille. De fait, l'ensemble des huit contes s'ancre dans un cadre familial, que ce dernier passe par la relation parents-enfants⁷³, frères et sœurs⁷⁴ ou bien encore établissement d'un nouveau mariage⁷⁵. Nous nous emploierons dans un premier temps à étudier les liens familiaux dans les contes, avant de nous pencher ensuite sur l'analyse psychanalytique qui peut, dès lors, être proposée.

1.2.1.1. Familles décomposées et recomposées

« Le pervers ignore Œdipe, d'où ses comportements prégénitaux, et il ignore la loi et en premier celle du père, pour sacrifier au culte de la déesse-mère toute puissante. Or, qui sont les pères et leurs substitutions dans les contes de Perrault ? Leur recensement est catastrophique : pas un ne représente une image sécurisante, équilibrée, impartiale, pas un ne dit le droit, pas un ne symbolise la loi. Ils sont absents et quand ils sont cités, on les voit totalement dominés par leur femme ou par leur passion, don l'inceste. À l'inverse, les mères, souvent des marâtres, apparaissent possessives, ambitieuses, partiales⁷⁶ ».

Les *Contes* s'ouvrent en effet quasiment systématiquement sur une famille défaillante (conflits, favoritisme, violence) ou lacunaire (absence d'un parent ou d'argent pour subvenir aux besoins) ; ils se résolvent quasiment systématiquement par un mariage heureux et la construction d'une nouvelle famille⁷⁷. C'est ce que Aurélia Gaillard nomme la thématique des « familles décomposées / recomposées⁷⁸ », ou l'idée que « le parcours du conte consiste alors à recomposer ces familles éclatées, meurtries, décomposées, ce que symbolisent bien sûr les fastes des mariages finaux⁷⁹ ». À partir de là, sont distingués « deux principaux scénarios initiaux : celui de l'enfant « abandonné » (maltraité, etc.) et celui de l'enfant chéri⁸⁰ ». Autrement dit, il y a une dévalorisation ou survalorisation de l'enfant qui sera ensuite le personnage principal du conte. Parmi les contes s'ouvrant sur une dévalorisation de l'enfant, l'on peut classer *Cendrillon* (« la pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait⁸¹ »), *Le Petit Poucet*

⁷³ *La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon, Riquet à la houppe et Le Petit Poucet.*

⁷⁴ *La Barbe bleue, Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon, Riquet à la houppe et Le Petit Poucet.*

⁷⁵ *La Belle au bois dormant, La Barbe bleue, Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon et Riquet à la houppe.*

⁷⁶ J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la Psyché », 1999, p. 187. URL : [Ebook SANG \(DU\) ET DU SEXE DANS LES CONTES DE PERRAULT de Jean-Pierre Mothe \(usherbrooke.ca\)](http://Ebook.SANG(DU)ETDUSXE.DANS.LES.CONTES.DE.PERRAULT.de.Jean-Pierre.Mothe.usherbrooke.ca), consulté le 18 mars 2022.

⁷⁷ À cela, il semblerait que l'on puisse exclure *Le Petit Chaperon rouge*, soit le seul conte de Perrault qui se termine mal.

⁷⁸ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 115-118.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁸¹ C. Perrault, *Contes* [1697], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2006, p. 260.

(« Poucet est réduit à un numéro (le sept – c’est le septième enfant et il est âgé de sept ans au début du conte), il est le « souffre-douleur » de la maison tandis que son frère aîné, Pierrot, est le préféré⁸² »), *Le Chat botté* (le partage de l’héritage n’est pas égal : « l’aîné eut le Moulin, le second eût l’Âne, et le plus jeune n’eut que le Chat⁸³ »), *Riquet à la houppe* (« il était une fois une Reine qui accoucha d’un fils, si laid et si mal fait, qu’on douta longtemps s’il avait forme humaine⁸⁴ ») ou encore *Les Fées* (la mère envoie sa cadette chercher de l’eau au village, la gronde quand elle renvient et ne l’avait jamais même appelée comme sa fille⁸⁵, on lit : « comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette⁸⁶ »). De fait, *Les Fées* s’inscrit parallèlement avec les contes s’ouvrant sur des enfants survalorisés, tout comme *Le Petit Chaperon rouge* (« sa mère en était folle, et sa grand-mère plus folle encore⁸⁷ »), *La Belle au bois dormant* (« enfin pourtant la Reine devint grosse, et accoucha d’une fille : on fit un beau Baptême ; on donna pour Marraines à la petite Princesse toutes les fées qu’on pût trouver dans le pays⁸⁸ »). À noter que *La Barbe bleue* semble être le seul y échappant : les deux sœurs sont d’égale beauté, et c’est une d’elles qui choisit volontairement d’épouser Barbe bleue. Outre ce dernier conte, les enfants sont donc aimés trop fort, ou pas assez. Aurélia Gaillard parle plus particulièrement « d’un excès de méchanceté [...] ou d’un excès d’amour⁸⁹ », de « deux « fureurs » de haine et d’amour⁹⁰ ». Elle ajoute à propos de la situation parentale proprement dite que, souvent chez Perrault, « les pères, veufs et souvent rois, se remarient à des marâtres dominatrices⁹¹ ». L’on remarque en effet une non-mention de la mère, supposée dès lors décédée, que ce soit dans *Le Chat botté*⁹² ou *Cendrillon*⁹³, ainsi que la présence de figures maternelles mauvaises, et donc à détruire⁹⁴, dans *La Belle au bois dormant* avec la belle-mère Ogresse de la princesse, dans *Les Fées* avec la mère veuve et cruelle, ou encore dans *Cendrillon* avec la belle-mère « la plus hautaine et la plus fière qu’on eut jamais vue⁹⁵ ». À noter également l’absence de père comme d’une figure protectrice, qui aurait été nécessaire, dans certains contes : *La Barbe bleue*⁹⁶, *Le*

⁸² A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d’Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 117.

⁸³ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d’Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 115.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 116.

⁹² Des deux parents, la seule information que l’on possède est que le père était « un meunier » qui lègue un maigre héritage. La mère n’est pas mentionnée. C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

⁹³ Le conte s’ouvre comme suit : « il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noccs une femme », *ibid.*, p. 259.

⁹⁴ Des « fausses mères (marâtres, belles mères) pour de jeunes héroïnes pour lesquelles il s’agit ensuite de « tuer » la mère », A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d’Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 115.

⁹⁵ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 259.

⁹⁶ Aucun père n’est mentionné. La mère des deux filles appartient à la noblesse mais est supposée pauvre. De fait, une des deux filles se voit dans l’obligation d’épouser un homme pour sa richesse. Finalement, ce seront les frères qui viendront sauver la jeune fille.

*Chat botté*⁹⁷, *Riquet à la houppe*⁹⁸ ou encore *Le Petit Chaperon rouge*⁹⁹. À partir de ces schémas familiaux défailants, se passe ce qu'Aurélia Gaillard appelle un « drame¹⁰⁰ » qui justifie l'action du récit. Ce dernier se termine alors par la reconstitution des familles : réparation de celles brisées ou naissance de nouvelles. Les héros ou héroïnes, une fois devenus adultes et mariés, replacent même dans une bonne situation leurs parents, frères et sœurs. C'est le cas dans *Cendrillon*, *La Barbe bleue* et *Le Petit Poucet* comme l'explique Aurélia Gaillard : « Cendrillon place ses sœurs à la cour (elle les marie à de grands seigneurs et les fait loger au palais royal), *idem* pour l'épouse de la Barbe bleue qui, elle aussi, marie sa sœur et achète des charges à ses frères, *idem* encore pour Poucet : « il mit toute sa famille à son aise. Il acheta des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous¹⁰¹ ». Nous voyons ainsi apparaître « ce que Freud pointait à la fin de son texte, un retournement des rôles familiaux, le fils ou la fille devenant le père ou la mère de leurs propres parents¹⁰² ».

1.2.1.2. Lectures psychanalytiques

Impossible, dès lors, de ne pas faire mention de la psychanalyse. Les lectures psychanalytiques des *Contes* ayant provoqué de nombreux débats et un impact conséquent sur la lecture de l'œuvre, il nous paraît ainsi justifié de mentionner les plus importantes d'entre-elles. Cependant, étant à quel point ces lectures psychanalytiques sont discutées et remises en question, nous nous contenterons de les évoquer, de les expliquer brièvement et surtout de renvoyer aux dits ouvrages qui les développent. Aurélia Gaillard rappelle que, si un tel rapprochement avec la psychanalyse est possible, cela est parce que « le texte [du conte] est considéré comme moins élaboré et donc moins « censuré » que dans les récits littéraires et fournirait ainsi un matériau privilégié à l'analyse [...]. Le conte devient ainsi la mise en scène d'un conflit parental et une sorte de récit d'initiation : le héros (ou l'héroïne), jeune, subit des épreuves qui doivent lui permettre de devenir adulte et pour cela, il lui faut se libérer des images parentales (rois, reines, marâtres, ogres, sorcières). Il s'agirait donc, en les jouant en quelque sorte « à blanc », de maîtriser les traumatismes et les conflits œdipiens liés à la dépendance

⁹⁷ C'est la mort du père qui crée, par le partage de l'héritage, la situation d'injustice pour le cadet.

⁹⁸ Il n'y est fait aucune mention du père de Riquet, ni du père de sa future épouse.

⁹⁹ *Le Petit Chaperon rouge* est dit être très aimé de sa mère et de sa grand-mère, mais il n'est aucune mention de père ou de grand-père.

¹⁰⁰ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 115.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰² *Ibid.*, p. 115.

enfantine¹⁰³ ». Les contes, dont ceux de Perrault, auraient donc comme substrat des angoisses infantiles, que ce soient celles qu'éprouve un enfant ou des angoisses datant de l'enfance.

La *Psychanalyse des contes de fées* (1976) de Bettelheim¹⁰⁴ est incontournable : c'est la lecture psychanalytique des *Contes* la plus popularisée. Il étudie trois contes de notre corpus. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, Bettelheim voit l'erreur d'une jeune fille de se laisser prendre par « le séducteur mâle¹⁰⁵ », la morale du conte étant alors que « le danger qui menace la petite fille, c'est sa sexualité naissante, car elle n'est pas encore assez mûre sur le plan affectif¹⁰⁶ ». La scène finale avec le Petit Chaperon rouge dans le même lit que le loup serait ainsi le symbole de l'intimité précédant le passage à l'acte sexuel. Bettelheim souligne à ce sujet l'importance de la couleur rouge dans le conte, qu'il interprète comme ce « qui symbolise les émotions violentes et particulièrement celles qui relèvent de la sexualité¹⁰⁷ ». À noter le rappel que fait Aurélia Gaillard d'un point de vue historique : le rouge serait avant tout « une indication réaliste : la couleur des robes portées par les femmes du peuple lors des fêtes ou d'un vêtement de Pentecôte, ou encore la couleur dont on habille les enfants pour mieux les surveiller¹⁰⁸ » et non pas nécessairement un symbole direct de sexualité. Dans *La Belle au bois dormant*, Bettelheim interprète la période de sommeil de la princesse comme la période précédant l'arrivée des premières règles¹⁰⁹. Il voit également comme cause de la volonté de l'Ogresse de manger sa belle-fille et ses petits-enfants, une relation œdipienne : « la jalousie de la reine n'est pas due à une trahison de son mari, mais elle se présente comme la mère œdipienne qui est si jalouse de la jeune fille dont son fils est tombé amoureux qu'elle veut la tuer¹¹⁰ ». Enfin, *Cendrillon*, selon lui, « traduit [...] les expériences vécues par le jeune enfant en proie aux affres de la rivalité fraternelle, quand il se sent désespérément surclassé par ses frères et sœurs¹¹¹ », « le désir d'échapper à leur position inférieure¹¹² ». Malgré tout, la *Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim est fortement critiquée, notamment pour sa « position de thérapeute (qui conduit par exemple B. Bettelheim à discréditer Perrault au nom de préceptes souvent très moralisateurs)¹¹³ ».

¹⁰³ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁰⁴ B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 2020. Les chapitres concernant *Les Contes* de Perrault sont les suivants : « Le Petit Chaperon Rouge, surmonter les ambivalences » (p. 254 à 277), « La Belle au Bois Dormant, maîtriser l'adolescence » (p. 338 à 353) et « Cendrillon, la rivalité fraternelle » (p. 354 à 408).

¹⁰⁵ B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 262.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ A. Gaillard, L. Maisonnette, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁹ B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 338.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 343.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 355.

¹¹² *Ibid.*, p. 358.

¹¹³ A. Gaillard, L. Maisonnette, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, *op. cit.*, p. 22.

Palacio et Mothe, quant à eux, étudient plus particulièrement la cruauté et la perversité, présentes comme éléments centraux de *La Barbe bleue*¹¹⁴. Palacio y voit la première dans l'égorgement des femmes et dans leur entreposition ; « quant à la perversité, elle s'illustre dans la conduite des femmes ne pouvant résister à la curiosité que leur inspire le cabinet hermétiquement clos, bien qu'elles soient dûment prévenues des périls encourus¹¹⁵ ». Palacio étudie ainsi de quelle manière les femmes de Barbe bleue continuent d'ouvrir le cabinet, tout en sachant qu'il s'agit là de braver un interdit. Mothe, également, voit dans ce conte de la perversité, bien qu'elle soit pour lui davantage sexuelle¹¹⁶. Mothe prend ainsi *La Barbe bleue* comme ligne directrice pour mettre en lumière la sexualité perverse et « déviante » cachée. Dans ce conte, il voit la barbe bleue comme un moyen de cacher une impuissance sexuelle, et un contrat entre Barbe bleue et sa jeune épouse de, sous couvert de ne pas pénétrer dans le cabinet avec la clef, qu'elle soit autorisée à voir des amants si et seulement si cela demeure stérile. Surtout, Mothe met en avant la volonté de Barbe bleue à être découvert : « si l'assassin n'avait cherché qu'à s'assurer une épouse discrète, il se serait désintéressé des cadavres ou aurait détruit les corps des curieuses. Or il les garde, les met en scène et on ne sait plus si la curiosité est redoutée ou si elle est souhaitée. Barbe bleue veut-il trouver une femme discrète, ou est-il satisfait de trouver une femme curieuse qui lui donne mobile à ses égorgements ?¹¹⁷ ». Mothe souligne ainsi un certain glissement rhétorique dans les discours de Barbe bleue (de discours de vengeance, à discours judiciaire), ainsi que la manipulation du mari pour pousser sa jeune épouse à la faute, dans le but de la punir en la tuant. De fait, bien que la libido freudienne ne soit pas nécessairement sexuelle, elle l'est en partie, et c'est la raison pour laquelle Mothe rejoint la psychanalyse en affirmant que « si le conte est pudique dans son expression, il reste infiltré et dans certains cas obsédé par des problèmes sexuels¹¹⁸ ».

Enfin, Marc Soriano, tel que commenté par Aurélie Gaillard, amorce une thèse psychanalytique qui concerne non plus seulement les *Contes* mais bien Charles Perrault lui-même¹¹⁹. Le décès du frère jumeau de Charles Perrault, survenu lorsqu'ils n'avaient que six mois, aurait marqué Perrault si profondément que cela transparaîtrait dans le recueil par « l'angoisse dont est imprégné le recueil, les récurrences de couples, gémellaires ou non, la structure double ou en miroir de nombreux contes et épisodes, le rôle prépondérant des cadets,

¹¹⁴ J. Palacio, *Les perversions du merveilleux : « Ma Mère de l'Oye » au tournant du siècle*, op. cit., p. 98-141.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁶ J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit., consulté le 18 mars 2022.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 26-27.

le leitmotiv de l'indignité des parents, etc¹²⁰ ». Cela serait également, pour Marc Soriano, ce que Charles Perrault aurait fait avec son fils¹²¹.

1.2.2. La nourriture

« Dans les contes, l'aliment est partout¹²² ». Que ce soit par la fréquence de mentions d'aliments, de la construction de l'intrigue (mourront-ils de faim ?), des personnages (nourriciers ou mangeurs), d'échange (dons, récompenses) ou du conte lui-même¹²³, Aurélia Gaillard relève l'omniprésence dans les *Contes* de la thématique de la nourriture. Selon elle, le conte « est nourriture : transmis par une nourrice, dévoré par des ogres-enfants puis apprêté en mets raffiné pour un public mondain¹²⁴ ». Elle s'appuie notamment sur le travail de Louis Marin. Dans son essai *La parole mangée*, au-delà de la présence récurrente d'aliments dans les *Contes*, Marin étudie lorsque des personnages en mangent d'autres (ou du moins tentent de le faire). C'est le cas avec un loup (*Le Petit Chaperon rouge*) avec des ogres (*Le Petit Poucet* et *Le Chat botté*) ou des ogresses (*La Belle au bois dormant*). Marin, tel que commenté par Aurélia Gaillard, distingue ainsi notamment une « consommation érotique¹²⁵ » dans *Le Petit Chaperon rouge* et une consommation « politique¹²⁶ » dans *Le Chat botté*. Dans ce dernier conte, l'ascendant de pouvoir est pris par le Chat quand il avale l'Ogre métamorphosé en souris, alors que le Chat devait initialement lui-même être dévoré par son Maître. Le mangé en puissance « devient mangeur¹²⁷ ». Pour *Le Petit Chaperon rouge*, tandis que la Mère-grand et le petit chaperon rouge étaient supposées manger la « galette et [le] petit pot de beurre¹²⁸ », ce sont finalement elles qui se font dévorer par le Loup : les mangeuses en puissance deviennent mangées, au sens de consommation sexuelle cette fois. Pour ce qui est de *La Belle au bois dormant*, Aurélia Gaillard souligne que la première partie du conte est axée sur une « l'hospitalité princière », et la seconde sur de « l'hospitalité cannibale¹²⁹ ». Ainsi, « tout le conte se développe à partir de cette trame alimentaire : l'étui d'or massif manquant,

¹²⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹²¹ *Id.*

¹²² *Ibid.*, p. 125.

¹²³ À noter que *Cendrillon* et *La Barbe bleue* ne sont pas mentionnés dans les études sur la thématique alimentaire dans les *Contes* que nous avons lues.

¹²⁴ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 125.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹²⁸ C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208.

¹²⁹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 128.

l'endormissement simultané de la cuisine et de la princesse, la double consommation de « viande » rôtie et de nuit de noces, l'évocation de la nourriture rustique (pain noir et fromage) chez un charbonnier et bien sûr la mère ogresse, avec ses exigences culinaires (la sauce Robert) et les aliments de substitution (agneau – en sauce, chevreau, biche), le tout s'achevant dans une grande cuve à serpents et crapauds dont il est dit qu'ils « dévorent » la reine¹³⁰ ». En somme, Aurélia Gaillard conclue que la thématique de la nourriture apparaît chez Perrault sous forme d'un « fantasme » de la dévoration¹³¹ ». Contrairement à d'Aulnoy par exemple qui, à l'aide de descriptions précises et alléchantes, axe ses contes davantage sur la « jouissance alimentaire¹³² », ceux de Perrault n'ont de cesse de tourner autour de la peur d'être mangé et des relations de pouvoir quant à qui sera dévoré ou qui dévorera.

Enfin, la spécialiste des *Contes* Anne Defrance, dans un article publié à la suite du colloque « Nourriture et littérature » tenu en 2002 à l'Université d'Orléans, soutient la thèse selon laquelle « l'aliment assume de multiples fonctions dans le conte [...] il est chargé d'une valeur signe¹³³ ». Plus particulièrement, pour Anne Defrance, la nourriture appartenant à un personnage permet de le caractériser. Il y aurait en effet un glissement entre « l'avoir et l'être¹³⁴ », si bien qu'un personnage n'ayant que peu de nourriture est pauvre tandis qu'un personnage ayant une nourriture raffinée le devient tout autant. Anne Defrance analyse ainsi les dons alimentaires et leurs impacts et significations en sollicitant trois contes, dont deux qui font partie de notre corpus. Dans *Les Fées* tout d'abord, la femme assise à côté de la rivière se voit recevoir de l'eau de la part de deux sœurs. Elle récompense la première, mais point la seconde. Cette différence de traitement est justifiée par l'intention morale que la vieille dame voit derrière leurs comportements respectifs. Pour Anne Defrance, dès lors, ce don ou non-don est « un prétexte qu'adopte la fée pour récompenser, c'est-à-dire valider concrètement la qualité du cœur et compenser ainsi la déficience, l'injustice maternelle¹³⁵ ». Dès lors, la première fille, celle étant jugée honnête par la fée, se voit passer de fille offrant de l'eau (elle en possède et en fait don) à productrice de perles et diamants (ils en sortent de sa bouche dès qu'elle parle). Parce qu'elle a offert de l'eau à la vieille dame, et parce que ses intentions étaient bonnes, la jeune fille reconnaît donc bien ce glissement entre « l'avoir et l'être ». Anne Defrance poursuit en sollicitant le conte du *Le Chat botté*. Ce dernier s'ouvre en effet sur le partage de l'héritage

¹³⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹³¹ *Ibid.*, p. 131.

¹³² *Id.*

¹³³ A. Defrance, « Matières, manières de dons alimentaires dans quelques contes de Charles Perrault », *Nourriture et littérature. De la fourchette à la plume*, Paris, Les Trois Plumes, 2003, p. 191.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 291.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 292.

venant de leur père par ses trois fils : il leur reste « son Moulin, son âne, et son Chat¹³⁶ ». La nourriture est alors présente sous deux dimensions, celle d'abord primaire de la survie de chacun des frères (ils ont besoin de pouvoir se nourrir) et celle de la « voracité¹³⁷ » de ce partage non équitable pour laquelle Anne Defrance cite le texte : « ils auraient bientôt mangé tout le pauvre patrimoine¹³⁸ ». Le Chat, craignant alors de se faire manger par son Maître pour satisfaire son besoin primaire, lui enseigne plutôt comment investir. Il lui conseille de faire don de ses produits de chasse au roi (lapin, perdrix), en l'échange de quoi, à terme, il recevra lui-même de la nourriture, de la boisson, ce à quoi s'ajouteront finalement un rang social plus élevé et une femme. N'ayant ainsi au début du conte rien à se mettre sous la dent (hormis son chat), il est finalement récompensé à la fin de ne pas avoir cédé à sa pulsion. En témoigne la qualité de ce qu'il mange à la fin du conte. C'est en ce sens qu'Anne Defrance conclue : « pour gravir l'échelle sociale, posséder et devenir (avoir et être), il faut savoir différer la jouissance, la consommation. Il faut pour cela d'abord, plutôt que de pleurer sur son sort, sur ce que l'on ne nous a pas donné, savoir donner soi-même, à parts (un certain temps). Mais il faut d'abord bien choisir son donataire, obligé de rendre en retour et l'on sait que les puissants, fées ou rois, rendent toujours infiniment plus que la mise¹³⁹ ». Le comportement de céder avidement à la pulsion de nourriture et, elle, à l'inverse punie. La nourriture sert ainsi, pour la spécialiste, à être le témoin de la valeur des personnages.

1.2.3. L'inquiétante étrangeté

Une histoire ou un conte « à dormir debout » décrit un récit trop invraisemblable ou trop fade pour tenir en éveil ses lecteurs ou auditeurs. Entre la récurrence de présence de cadavres, de sang, de tentatives de meurtre, etc., il semblerait que ceux de Perrault soient bien trop cauchemardesques pour rentrer dans cette catégorie. Ces derniers sont basés au contraire sur une « tension qui habite l'univers merveilleux et qui tire vers le fantastique¹⁴⁰ ». Nous retrouvons ainsi la thématique, également étudiée par Aurélie Gaillard, de l'« inquiétante étrangeté ».

¹³⁶ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

¹³⁷ A. Defrance, « Matières, manières de dons alimentaires dans quelques contes de Charles Perrault », art. cit., p. 196.

¹³⁸ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

¹³⁹ A. Defrance, « Matières, manières de dons alimentaires dans quelques contes de Charles Perrault », art. cit., p. 300.

¹⁴⁰ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 112.

Cette dernière se base sur un brouillage de frontière entre ce qui paraît ou non vraisemblable. En effet, notre corpus rentre dans le genre dit merveilleux, au sens de René Rapin : « le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature¹⁴¹ ». Nous sommes effectivement dans un monde hors du monde réel, dans lequel, pour citer les exemples mentionnés par Aurélia Gaillard, des personnages comme des fées jeteuses de sorts ou des ogres existent (*La Belle au bois dormant*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe*, *Le Petit Poucet*), où l'on peut s'endormir puis se réveiller au même âge cent ans plus tard (*Cendrillon*), où les animaux, qu'ils soient loups ou chats, peuvent parler et se travestir en humains (*Le Petit Chaperon rouge*, *Le Chat botté*), où il peut pousser une barbe bleue à un homme (*La Barbe bleue*) et où une citrouille peut se transformer en carrosse et des souris en chevaux (*Cendrillon*) ou bien des bottes permettre de parcourir une grande distance en peu de temps (*La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*). Delphine Reguig-Naya expliquait en ce sens : « on n'entre pas en féerie sans franchir certaines marches, sans ouvrir certaines portes, sans dépasser certaines limites. La formule « Il était une fois » rend évident le passage auquel invite le conte de fées vers un univers autre, où le rapport aux cadres référentiels et logiques ordinaires se trouve désorienté¹⁴² ». Le conte « institue un univers parallèle¹⁴³ », qui repose en l'occurrence sur une part d'invraisemblable. Malgré tout, là où le surnaturel ne devrait pas inquiéter dans le merveilleux, dans le fantastique, si. De fait, dans les *Contes*, aussi, puisque comme le citons précédemment, ils contiennent cette « tension [...] qui tire vers le fantastique¹⁴⁴ », soit vers un univers qui se fonde sur la présence de surnaturel. Ainsi, le merveilleux chez Perrault devient vraisemblable, correspondant bien à ce que Philippe Sellier désigne comme « une catégorie clef de l'esthétique classique¹⁴⁵ ». La thématique de l'« inquiétante étrangeté » est dès lors répertoriée chez Perrault, tirant son nom, comme le rappelle Aurélia Gaillard, de la traduction du titre de l'essai de Freud, *Das Unheimliche*, le familier inquiétant.

L'étrangeté vient du fait que ce sont des choses complètement familières qui sont devenues étranges et effrayantes. Dans *La Belle au bois dormant*, par exemple, les éléments de la nature nous sont familiers ; il est décrit qu'il y a « tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres¹⁴⁶ ».

¹⁴¹ R. Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1674], Paris, Genève Droz, coll. Textes littéraires français, 1970, p. 39.

¹⁴² D. Reguig-Naya, « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault », *Féeries* [En ligne], n° 15, 2018, p.2. URL : [Seuils et continuité dans les Contes de Charles Perrault \(openedition.org\)](https://seuils-et-continuite.org/), consulté le 1^{er} mai 2022.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁴ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 112.

¹⁴⁵ P. Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2005, p. 97-103.

¹⁴⁶ C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 191.

Hors, ce sont ces éléments familiers qui sont en parallèle merveilleux, puisqu'animés. On lit : « à peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer [...] il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé¹⁴⁷ ». Cela étant, l'exemple le plus flagrant de cette thématique semble être surtout celui de *La Barbe bleue* ; c'est celui que sollicite notamment Aurélia Gaillard. Pour elle, l'inquiétude est provoquée par un « dispositif optique qui met le lecteur à la place du personnage [...], on perçoit la scène à travers son regard¹⁴⁸ ». Tandis que l'histoire racontait jusque-là le mariage d'une jeune fille à un homme très riche, qui lui interdit d'ouvrir un cabinet, ce dernier se voit être transformé en paravent à l'entreposition de cadavres. La scène apparaît d'autant plus cauchemardesque par le regard du personnage qui la voit et que le lecteur suit : le temps de compréhension est lent, si bien que l'entreposition macabre est détaillée. Aurélia Gaillard décompose ce passage de la manière suivante : « on passe de l'obscurité la plus totale (« d'abord elle ne vit rien ») à la pénombre (« après quelques moments elle commença à voir »), pénombre qui dévoile d'abord le plancher couvert de de sang, puis, dans la surface miroitante (et donc plus lumineuse) de la pellicule coagulée (« sang caillé »), les cadavres. On ne voit donc pas les cadavres mais leur reflet, le regard porté et non l'objet lui-même¹⁴⁹ ». Les *Contes* sont donc cauchemardesques parce qu'ils ont un cadre qui paraît vraisemblable, un cadre auquel on croit puisqu'il correspond au monde réel, mais dans lequel arrivent des choses horribles, dont on ne voudrait pas dans le monde réel (comme par exemple d'avoir un ogre qui veut nous trancher la gorge, ou de tomber sur les corps des anciennes femmes de notre mari). Dès lors, l'« inquiétante étrangeté » des *Contes* provient du fait que l'horreur décrite paraît *possible* dans notre monde réel ; pour reprendre les termes de Michel Tournier, ils ont ainsi une « épaisseur glauque¹⁵⁰ ».

1.2.4. Le seuil

« Construit par degré, accentuant les transitions impossibles pour mieux valoriser les passages, ménageant d'hyperboliques paliers pour mieux souligner les franchissements, le

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁸ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ Le terme « glauque » est employé par Michel Tournier dans son double sens : d'abord celui actuel qui décrit une atmosphère misérable et lugubre, tout comme au sens étymologique qui renvoie à la couleur verdâtre et trouble d'une eau stagnante. Il situe le conte de Perrault comme « à mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable ». L'expression d'« épaisseur glauque » lui permet ainsi de juxtaposer les deux sens du terme pour caractériser le récit de Perrault de la manière suivante : « le conte est une nouvelle hantée. Hantée par une signification fantomatique qui nous touche, nous enrichit, mais ne nous éclaire pas ». M. Tournier, *Le vol du vampire : notes de lecture* [1981], Paris, Mercure de France, coll. « Littérature générale », 2017, p. 57.

conte de fées se tisse grâce à la figure multiple du seuil — spatial, temporel, psychologique, narratif, symbolique [...] : l'image du seuil figure le régime sémantique du conte¹⁵¹ », telle est la thèse de Delphine Reguig-Naya. Elle consacre ainsi une partie de son article « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault » à la thématique du seuil, et ce qu'il soit au sens d'un seuil pour entrer dans le genre du conte merveilleux, comme nous la citons plus haut¹⁵², tout comme au sens de celui que sont amenés à franchir les personnages au cours de la narration. Delphine Reguig-Naya cite Furetière pour définir le seuil : « « la marche, la pièce de bois ou de pierre qu'on met au bas de la porte » : on peut être arrêté par le seuil, rester sur le seuil, mais on peut aussi le passer et en faire le point de départ d'une progression¹⁵³ ». Les personnages sont ainsi, selon elle, amenés à choisir entre demeurer immobiles ou bien franchir le passage¹⁵⁴. Elle relève la récurrence de « la polymorphie du motif du seuil¹⁵⁵ » : il passe par « portes et heures, frontières physiques ou temporelles, limites spatiales et chronologiques, traits innés et déterminations naturelles¹⁵⁶ » ou encore pour l'auteure par exemple par « le départ des sœurs de Cendrillon au bal¹⁵⁷ », par la forêt pour *Riquet à la houppe*, la pantoufle de Cendrillon, l'entrée de Poucet et ses frères chez l'Ogre, le logis de la mère dans *Les Fées* dont les deux filles seront chassées, le château à rejoindre dans *La Belle au bois dormant*, « le seuil chronologique [...] il ne faut pas « passer minuit »¹⁵⁸ » pour *Cendrillon*, la porte du cabinet de *La Barbe bleue* tout comme le chemin qui mène à son château qu'empruntent les frères de son épouse, la bouche des deux filles dans *Les Fées*, « la terre [qui] s'ouvre sur la cuisine des futures noces de Riquet, la magie revenant expliciter le seuil du délai et son expiration par une manifestation physique spectaculaire¹⁵⁹ », etc.

Pour elle, non seulement Perrault met en valeur ces seuils¹⁶⁰, mais elle distingue également trois types de passages : « soit le seuil est fermement incarné dans le motif de la « porte » et il invite à un mouvement qui inclut le dépassement ; soit il se reconnaît à une corrélation spatio-temporelle qui lie basculement chronologique et rupture spatiale, et l'heure décide d'un déplacement, voire d'une métamorphose ; soit il tend à s'effacer dans un continuum spatial dynamique où, moins sensible, il n'est qu'implicitement présent¹⁶¹ ». Elle ajoute :

¹⁵¹ D. Reguig-Naya, « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault », art. cit., p. 11-12, consulté le 1^{er} mai 2022.

¹⁵² Voir *supra*, 1.2.3.

¹⁵³ D. Reguig-Naya, « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault », art. cit., p. 4, consulté le 1^{er} mai 2022.

¹⁵⁴ « La logique narrative ne mène pas les personnages d'une situation initiale à une situation finale de manière linéaire : elle les place sur un chemin dont le parcours suppose des franchissements nécessaires ; elle les conduit à réaffirmer constamment le mouvement dont ils sont acteurs en les confrontant à la possibilité de l'immobilité devant la marque du seuil. », *ibid.*, p. 4.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ « Dans les *Contes*, Perrault choisit de marquer les seuils. », *ibid.*, p. 4.

¹⁶¹ *Id.*

« Dans ce dernier cas, le motif du seuil se trouve absorbé dans une catégorie imprécise, le « lointain », espace confus où s'enfoncent les personnages et dont l'indétermination renforce encore la distance. Dans tous les cas, le passage de seuils s'impose aux personnages comme une condition de leur insertion dans la continuité narrative et de leur appartenance à la logique du conte¹⁶² ». Bien qu'elle fasse ici une étude thématique, Delphine Reguig-Naya rejoint ici directement une partie de la morphologie théorisée par Vladimir Propp¹⁶³.

En effet, à partir de l'étude d'un corpus précis de contes de fées russes, Propp distingue trente-et-une actions qui permettent la structure « classique » d'un conte merveilleux. Ces actions sont toutes inhérentes à l'action d'un personnage précis : c'est ce que font les personnages qui importe et qui fait avancer le récit. En parallèle, Propp indique que, bien que tous les contes n'aient pas les trente-et-une actions, leur ordre est en revanche toujours identique¹⁶⁴. Ce qui fait écho chez Propp à l'article de Delphine Reguig-Naya est que, parmi ces trente-et-une actions, s'en trouvent plusieurs qui constituent un passage pour les personnages, à savoir : « I. L'un des membres de la famille s'éloigne de la maison¹⁶⁵ », « IX. La nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir¹⁶⁶ », « XI. Le héros quitte sa maison¹⁶⁷ », « XV. Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve sa quête¹⁶⁸ », « XX. Le héros revient¹⁶⁹ », « XXIII. Le héros arrive incognito chez lui ou une dans une autre contrée¹⁷⁰ », « XXXI. Le héros se marie et monte sur le trône¹⁷¹ », auxquelles s'ajoutent toutes celles que Propp nomme « bis », soient celles qui recommencent dans le second temps des contes en deux parties¹⁷². Ainsi, le fait que Delphine Reguig-Naya soulève la présence de la thématique du seuil dans les *Contes* de Perrault semble confirmer que ces derniers sont concernés, en partie, par les étapes morphologiques de contes merveilleux classiques étudiés par Propp. Pour les

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ V. Propp, *Morphologie du conte* [1965], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015.

¹⁶⁴ Par exemple, un conte pourra avoir les actions I, II, IV, XVIII, XX seulement, mais il ne pourrait les avoir dans le désordre (I, XVIII, IV, II, XX, etc.).

¹⁶⁵ V. Propp, *Morphologie du conte, op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁶ Propp précise que « cette fonction fait entrer le héros en scène [...] son sens est de provoquer le départ du héros. » puis distingue les sous-catégories suivantes : « 1. Un appel au secours est lancé, suivi par l'envoi du héros », « 2. On envoie immédiatement le héros », « 3. Le héros part de chez lui », « 4. La nouvelle du malheur est divulguée », « 5. Le héros est chassé de chez lui », « 6. Le héros condamné à mort est secrètement libéré », *ibid.*, p. 47-50. Nous constatons bien ici la même nécessité de mouvement physique que relève Delphine Reguig-Naya dans son étude thématique.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 78-79.

¹⁷² *Ibid.*, p. 73.

deux auteurs, les personnages choisissent de franchir le seuil, ce qui provoque l'avancée de la trame narrative.

Plus particulièrement, Delphine Reguig-Naya continue son article en distinguant les conséquences du franchissement du seuil. Elle relève l'adaptation nécessaire des personnages à leur nouvel univers¹⁷³, ainsi que la potentielle « sanction [...] inquiétante¹⁷⁴ » derrière la porte, pour laquelle elle cite : « la porte de la maison de la grand-mère du Petit Chaperon rouge ne s'ouvre pas sur la sécurité, et celle que l'épouse de Barbe bleue hésite à ouvrir figure une transgression irrémédiable¹⁷⁵ » ; le thème du seuil permettrait ainsi d'induire celui de l'inquiétante étrangeté que nous avons vue plus tôt¹⁷⁶. Delphine Reguig-Naya conclue enfin son article en insistant sur « la récurrence du motif du seuil [qui] questionne et relativise les proportions et les mesures. Il fait du conte le genre où il s'agit de passer ou de ne pas passer, traverser ou rester entravé¹⁷⁷ ».

¹⁷³ « Comme la clé, qui ouvre la porte, les bottes sont magiques et s'ajustent, se déforment au gré des espaces traversés par les personnages [...]. Une telle mobilité s'illustre encore dans l'adaptation à l'échelle sociale qu'elle autorise à certains personnages comme le chat botté. Ce dernier commence par franchir des seuils physiques et sa démarche se double rapidement d'une progression sociale [...]. Pour « arriver », le Chat ne cesse d'arriver dans de nouveaux lieux [...] et c'est par la même vertu du seuil, emblème de la mobilité transgressive, que le chat mange l'ogre transformé en souris. Une fois ces étapes traversées et ces espaces parcourus, le chat se fixe et c'est alors que le mouvement centripète de la féerie attire à lui le Roi « qui vit en passant le beau Château de l'Ogre » et « voulut entrer dedans ». », D. Reguig-Naya, « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault », art. cit., p. 7, consulté le 1^{er} mai 2022.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ Voir *supra*, 1.2.3.

¹⁷⁷ D. Reguig-Naya, « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault », art. cit., p. 7-8, consulté le 1^{er} mai 2022.

1.3. Les études stylistiques

Tony Gheeraert, dans son édition des *Contes merveilleux, bibliothèque des génies et des fées*¹⁷⁸, commente les contes de plusieurs auteurs masculins, dont Perrault. Il y distingue l'emploi d'une poétique plus masculine, se différenciant effectivement du style des conteuses, dont Madame d'Aulnoy ou M^{lle} L'Héritier. Delphine Reguig-Naya écrit à propos de cette édition de Tony Gheeraert : « Dénaturation, dérive, instabilité, marges de la pratique conteuse : le volume répond ainsi rigoureusement au programme fixé par l'avant-propos et s'organise pour confirmer en effet l'hypothèse d'une spécificité poétique du conte au masculin à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁷⁹ ». De nombreuses études stylistiques ont ainsi essayé de comprendre le genre du conte, le conte masculin ou encore plus particulièrement les *Contes* de Perrault. De nouveau, le corpus existant sur la question est si important qu'il ne nous a pas paru possible de prétendre pouvoir tout traiter. Il semble néanmoins possible de regrouper les plus importantes d'entre elles sous trois catégories : l'étude du style simple, la voix du narrateur et la présence de l'implicite.

1.3.1. Le style simple

Nous l'avons vu, les *Contes* jouent sur une prétendue adresse aux enfants¹⁸⁰. Dès lors, ils emploient nécessairement un style adapté à leur auditoire ou, plus précisément ici, un style adapté au lectorat qu'ils se prétendent viser. L'article de Fumaroli compare notamment le conte *Les Enchantements de l'éloquence* de M^{lle} L'Héritier et la version de Perrault, *Les Fées*¹⁸¹. Fumaroli affirme que ce qui distingue principalement M^{lle} L'Héritier de Perrault est ici la « brièveté simple¹⁸² » employée par le conteur. À ce sujet, Aurélia Gaillard s'appuie sur la théorisation cicéronienne¹⁸³ pour définir ce style simple : c'est « l'un des trois styles de rhétorique, héritée de Cicéron, le *genus humile*, opposé au *medium* et *vehemens*¹⁸⁴ ». Tandis que par exemple la tragédie relèverait du style élevé (*vehemens*) et la fable du style moyen (*medium*), la comédie et apparemment les contes de Perrault relèvent, eux, du style simple

¹⁷⁸ *Contes merveilleux, bibliothèque des génies et des fées – 4*, T. Gheeraert (éd.), Paris, Champion, coll. « Sources Classiques », 2005.

¹⁷⁹ D. Reguig-Naya, « Contes merveilleux, Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes », *Féeries* [En ligne], n° 4, 2007, p. 4. URL : [Contes merveilleux, Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes \(openedition.org\)](https://www.openedition.org), consulté le 1^{er} mai 2022.

¹⁸⁰ Voir *supra*, 1.1.

¹⁸¹ M. Fumaroli, « Les *Contes* de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », art. cit., p. 4-6, consulté le 18 avril 2022.

¹⁸² Elles citent cette expression de Fumaroli, mais « brièveté simple » semble être synonyme de « style simple » ou encore « style naïf », dès lors qu'elles emploient une de ces trois expressions sans apparente distinction sémantique.

¹⁸³ Cicéron, *De l'Orateur* [55 av. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Université de France, Latine », 2009.

¹⁸⁴ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 84.

(*genus humile*). Aurélia Gaillard précise alors qu'elle entend « le style simple de Perrault » au sens de « tiré du côté de la « naïveté » (notion qui n'est pas péjorative, mais synonyme de naturel)¹⁸⁵ ». Elle va même plus loin, en qualifiant ce style simple d'« exercice stylistique¹⁸⁶ » pour Perrault.

Concrètement, pour Aurélia Gaillard, ce style naïf ressort par : la « brièveté des histoires¹⁸⁷ » et l'emploi d'un lexique « populaire, paysan, oral ou enfantin¹⁸⁸ » fait de néologismes [...], d'archaïsmes lexicaux et d'onomatopées. La partie détaillée d'analyse de texte dans *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, écrite par Lauriane Maisonneuve, n'a pour corpus que les *Contes de fées* d'Aulnoy. Ainsi, nous réemployons les types de preuves définis par Aurélia Gaillard du style simple (néologismes, dérivations impropres, archaïsmes lexicaux et onomatopées) et les appliquons chez Perrault, notamment grâce à l'article du professeur et chercheur Cyril Aslanov¹⁸⁹, bien que Lauriane Maisonneuve n'étudie pas ce corpus. Cyril Aslanov relève l'emploi du néologisme « des sophras¹⁹⁰ » dans *La Barbe bleue*, et commente : « le terme *sopha/sofa*, qui n'est autre que la forme turquifiée de l'arabe صَفَّة *ṣuffah* « banquette surélevée¹⁹¹ ». Pour ce qui est des archaïsmes, le professeur relève celui de « collet monté¹⁹² » dans *La Belle au bois dormant*¹⁹³, ainsi que « l'emploi de *mère-grand* au lieu de *grand-mère* dans *La Belle au bois dormant* et dans *Le Petit chaperon rouge*¹⁹⁴ » et enfin l'emploi du verbe « ouïr » dans *Le Petit Poucet*¹⁹⁵ et *La Belle au bois dormant*¹⁹⁶ et du verbe « entendre », au sens de « comprendre » dans le *Petit Poucet*¹⁹⁷. Pour finir de citer chez Perrault toutes les preuves du style simple, telles que définies par Aurélia Gaillard, nous pouvons enfin relever les onomatopées suivantes : « Ah ! » dans *La Belle au bois dormant*¹⁹⁸, *Cendrillon*¹⁹⁹ et *Le Petit Poucet*²⁰⁰, « Oh ! » et « Toc, toc » dans *Le Petit*

¹⁸⁵ *Id.*

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ *Id.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁹ C. Aslanov, « Archaïsmes lexicaux et néologismes chez Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy », *Malice* [En ligne], Université Aix Marseille, n° 12, 2021, URL : [Archaïsmes lexicaux et néologismes chez Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy | CIELAM \(univ-amu.fr\)](https://www.cielam.univ-amu.fr), consulté le 18 avril 2022.

¹⁹⁰ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁹¹ C. Aslanov, « Archaïsmes lexicaux et néologismes chez Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy », art. cit., consulté le 18 avril 2022.

¹⁹² C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 195. Il précise par ailleurs : « [le terme *sophras*] est attesté en français depuis 1519 dans la traduction française que Jean Balarin de Raconis fit de *Dall'origine de' principi Turchi* de Théodore Spandounès (Spandugino) (parue sous le titre *La Généalogie du grant Turc à present regnant*). À l'époque de la parution des *Histoires et Contes du temps passé* le xénisme *sofa* avait été si bien naturalisé qu'il figure déjà dans le *Dictionnaire de l'Académie* (première édition complète de 1694, s.v. *sofa*) ».

¹⁹³ « L'expression *collet monté* pour désigner la toilette de la *Belle au bois dormant* fait intervenir une dimension référentielle par-delà l'archaïsme lexical », C. Aslanov, « Archaïsmes lexicaux et néologismes chez Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy », art. cit., consulté le 18 avril 2022.

¹⁹⁴ L'expression *collet monté* pour désigner la toilette de la *Belle au bois dormant* fait intervenir une dimension référentielle par-delà l'archaïsme lexical. », *ibid.*

¹⁹⁵ « Le petit Poucet ouït tout ce qu'ils dirent », C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 293.

¹⁹⁶ « Cette bonne femme n'avait point ouï parler des défenses », *ibid.*, p. 188.

¹⁹⁷ « et il y a ici quelque chose que je n'entends pas », *ibid.*, p. 298.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 188 et 197.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 263.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 293, 298, 301 et 303.

*Chaperon rouge*²⁰¹, « Hé bien » dans *La Barbe bleue*²⁰², *Les Fées*²⁰³ et *Cendrillon*²⁰⁴ et enfin « Ô Ciel ! » et « Oui-dà » dans *Les Fées*²⁰⁵. Aurélia Gaillard cite également Roger Zuber, pour qui les nombreuses répétitions dans les *Contes* « participent²⁰⁶ » à ce style simple ; elle relève notamment dans *La Belle au bois dormant* : « si fâché [...] si fâchée²⁰⁷ ».

L'emploi de cette brièveté simple, conformément à la thèse de Tony Gheeraert²⁰⁸, semble bien volontaire : en témoignent les modifications effectuées par l'auteur entre le manuscrit de 1695 et l'édition de 1697. Aurélia Gaillard relève les changements dans *Le Petit Chaperon rouge*. Elle note d'abord que « la première version disait : « Il heurta à sa porte : Toc ! Toc ! ». La suppression du complément et le passage au présent de narration accompagnent mieux l'effet d'oralité souhaité²⁰⁹ ». En effet, Perrault l'a remplacé par : « il heurte : Toc, toc²¹⁰ ». Elle relève également une autre modification : « la fameuse formule qui suit, « Tire la chevillette, la bobinette cherra », relève du même travail. Les dictionnaires de l'époque ignorent les diminutifs « chevillette » et « bobinette » et ne renseignent pas non plus sur le mécanisme exact d'ouverture de porte (bobine et cheville ne se rapportant pas à un système de fermeture de porte)²¹¹ ». Perrault a en effet inversé les termes entre l'édition manuscrite et l'édition chez Barbin ce qui, pour Aurélia Gaillard, est le témoin « d'une méconnaissance dudit mécanisme²¹² », le mécanisme d'ouverture de porte se voulant ainsi simple et populaire. Elle résume : « il s'agit donc là d'un exemple typique de reconstruction imaginaire d'un réel paysan (aussi bien dans l'objet concret que dans le langage employé)²¹³ ».

Pour finir, quant à la réussite de ce style, Aurélia Gaillard cite l'abbé de Villiers qui « loue [Perrault] pour son adresse à « imiter le style et la simplicité des nourrices » car il faut « être habile pour imiter la simplicité de l'ignorance »²¹⁴ ».

²⁰¹ *Ibid.*, p. 208.

²⁰² *Ibid.*, p. 224.

²⁰³ *Ibid.*, p. 253.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 263.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 251 et 253.

²⁰⁶ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 85.

²⁰⁷ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 188.

²⁰⁸ Voir *supra*, 1.1.4.

²⁰⁹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 85.

²¹⁰ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 208.

²¹¹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 85.

²¹² *Ibid.*, p. 85.

²¹³ *Id.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 84.

1.3.2. La narration et l'hétérogénéité énonciative

Nous allons ici étudier la présence de la narration et l'hétérogénéité énonciative dans les *Contes* de Perrault. Cette partie étant relativement longue et elle-même hétérogène, nous annonçons rapidement ce que nous verrons ici : tout d'abord l'emploi de pronoms personnels qui trahissent la présence du narrateur avec l'article de Jean-Michel Adam, puis nous nous rapporterons à Marc Escola qui distingue la voix de l'auteur et celle narrateur. Ensuite, nous résumerons les études d'Aurélia Gaillard et de Jean-Paul Sermain qui distinguent, quant à eux, la voix conteuse et la voix narrative dans celle de la nourrice, après quoi nous verrons que, selon Roger Zuber, c'est bien cette présence narratrice qui permet de faire tenir l'illusion du merveilleux féerique.

Jean-Michel Adam, dans son article « L'énonciation narrative dans les *Contes* de Perrault », relève et étudie la présence du narrateur. Pour lui, ce dernier n'est pas présent, sauf dans *La Belle au bois dormant* et l'emploi du déterminant possessif « ma », dans *Cendrillon* avec le pronom possessif « nos », ainsi que dans *Riquet à la houppe* et l'emploi de ce qu'il qualifie être une « formule d'impuissance qui met en évidence sa difficulté de dire²¹⁵ ». Dans un second temps, il étudie l'emploi des « on », si bien qu'il leur distingue deux usages : le « on » incluant notamment le lecteur, et le « on » qui représente un groupe de personnages anonymes. « ON crée une sorte de monde commun aux personnages, à la voix narrative et aux lecteurs²¹⁶ ». De fait, Adam distingue déjà une forme d'hétérogénéité énonciative allant de, selon lui, un narrateur absent la plupart du temps, à un narrateur qui apparaît par l'emploi d'un « on » incluant le lecteur et lui. Cet article n'est cependant pas le plus poussé sur l'hétérogénéité énonciative des *Contes*.

Marc Escola propose entre autres dans son étude des *Contes* un chapitre sur « la « narration jouée » : deux conteurs pour un conte²¹⁷ » qui met en lumière la distance installée par l'auteur sur son récit (il s'en « désolidarise²¹⁸ »). Marc Escola se sert alors de la formulation de Boileau, la « narration jouée », pour l'étudier et en déduire que « le conte demande donc de consentir ponctuellement à une illusion dont on n'est pas dupe, donc de jouer à être ce lecteur qu'on n'est pas, tout comme le conteur n'est pas l'auteur de l'histoire qu'il rapport, ni même un simple narrateur²¹⁹ ». Marc Escola distingue ainsi deux voix : celle de l'auteur, et celle du

²¹⁵ J.-M. Adam, « L'énonciation narrative dans les *Contes* de Perrault », *Le français moderne*, n° 1, 2012. p. 66.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁷ M. Escola, *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005, p. 94-101.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

conteur de qui il tient le conte. C'est par le fait que l'auteur (ici, Perrault) se dédouane de la responsabilité du récit (il ne fait que le rapporter, il se distingue du conteur de qui il la tiendrait), que l'auteur peut se permettre d'écrire des commentaires au sein de la narration, sur l'histoire, ainsi que sur le genre du conte lui-même. Pour Marc Escola, Perrault se le permet également du fait qu'il instaure un rapport hiérarchique entre sa propre voix, et celle du conteur de qui il tient les histoires : Perrault commenterait « en affichant régulièrement sa supériorité sur un hypothétique narrateur antérieur réputé plus « naïf »²²⁰ », « comme s'il rapportait une histoire dont il n'était pas l'ordonnateur et dont il n'est finalement pas responsable²²¹ ». Pour Escola, le lecteur se voit donc contraint de se plier au jeu de l'hétérogénéité énonciative en devant effectuer, lui, une double lecture²²².

Aurélia Gaillard relève également plusieurs voix de conteurs, bien que cela ne soient pas les mêmes qu'Escola. Dans son chapitre « La Voix des nourrices²²³ », elle distingue une « double voix conteuse²²⁴ » : la voix narrative et la voix commentative. Elle renvoie à l'ouvrage *Les voix des contes* de Cyril François²²⁵ pour l'explication du « rôle des parenthèses chez Perrault comme mise à distance de l'histoire²²⁶ », parenthèses employées par Perrault avec la voix commentative, avant d'étudier plusieurs exemples. Ces derniers, dont la mention des bottes de sept lieues²²⁷ ou des « songes agréables » dont « (l'Histoire n'en dit pourtant rien)²²⁸ » dans *La Belle au bois dormant*, permettent à Aurélia Gaillard de montrer le brouillage des deux voix conteuses : l'on ne sait plus de laquelle il s'agit. La voix se fait passer pour celle de la « mie conteuse²²⁹ », mais, selon la spécialiste, elle ne peut pas l'être puisque cette voix est trop moderne et consciente du caractère « friable²³⁰ » des contes. Elle étudie enfin toutes les rumeurs présentent dans les *Contes*²³¹, comme étant une voix supplémentaire s'ajoutant à celles déjà relevées (narratrice et commentatrice). Aurélia Gaillard résume que « les voix, ainsi, se

²²⁰ *Ibid.*, p. 94.

²²¹ *Ibid.*, p. 99.

²²² « Rapportant le conte sur le mode d'une citation, le conteur donne finalement deux textes à la fois : au lecteur de reconnaître le *jeu* qu'il y a entre ces deux textes, que redouble celui qu'instruit entre récit et moralité une voix ironique, mais aussi, si l'on accepte la suggestion de l'abbé de Villiers, celui instauré entre les différents épisodes du conte », *id.*

²²³ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 81-96.

²²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²²⁵ C. François, *Les voix des contes – Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Paris, PU Blaise-Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, p. 254-257.

²²⁶ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 82.

²²⁷ « (c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée) », C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 189.

²²⁸ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 194.

²²⁹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 83.

²³⁰ *Id.*

²³¹ « Lorsque le Prince demande ce que sont les tours du château où se trouve la belle endormie, sont rapportés diverses rumeurs : « Les uns disaient que c'était un vieux Château où il revenait des esprits ; les autres que tous les Sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un Ogre y demeurait [...] » (« La Belle au bois dormant », p. 192). À la fin de « Riquet à la houppe » également : « Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la fée qui opérèrent [...] » (p. 282). La mise en scène atteint son comble dans l'affichage (plus nettement encore que dans « Riquet ») des fins alternatives du « Petit Poucet » : « Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord de cette dernière circonstance [...] » (p. 306) », *id.*

multiplient, par se confondent. Le strict partage entre une voix narrative et une voix commentative ne tient pas toujours²³² ». La spécialiste en conclue, en reprenant l'expression de Jean-Paul Sermain, que cette « énonciation polyphonique²³³ » permet une corrélation entre le conte lui-même et le contexte de transmission orale que Perrault prétend réemployer²³⁴. Aurélia Gaillard rejoint en effet complètement la thèse de Jean-Paul Sermain dans *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*²³⁵ : « [le conte] se présente comme une version écrite d'un antécédant oral sur lequel il attire le regard [...]. Les auteurs de conte ne se contentent pas de se référer à un conte antérieur, populaire, archaïque, adressé aux enfants, et de se qualifier par leur attention aux attentes d'un nouveau public. Ils s'efforcent de rendre sensible comment un même récit a été pris en charge par des sujets différents, dans des mouvements historiques et avec des interventions opposées : dans le même conte se fait entendre plusieurs voix²³⁶ ». En somme, pour Aurélia Gaillard, cette pluralité de voix serait « une manière de souligner l'hétérogénéité énonciative constitutive du genre [du conte] tel qu'il est en train de se fonder et l'acte même de cette fondation.²³⁷ », soit la « primauté du contage sur le conte²³⁸ ».

Qu'est-ce que ces présences narratrices permettent ? C'est la question à laquelle répond notamment Roger Zuber dans un article, « La voix de la conteuse et le goût du merveilleux », extrait de l'introduction qu'il a écrite pour l'édition des *Contes* de 1987²³⁹. Roger Zuber y définit le merveilleux des *Contes* de Perrault (par opposition au « merveilleux chrétien²⁴⁰ »), qu'il présente comme étant cohérent par rapport à sa position de Moderne dans la querelle des Anciens et des Modernes. Ce merveilleux est, précise-t-il, un « merveilleux féerique²⁴¹ ». Roger Zuber remarque ainsi, à la différence des ouvrages publiés à l'époque de Perrault²⁴², que ses contes sont emprunts de beaucoup de féerie (bien que le professeur note que, en eux-mêmes, celle-ci ne soit pas très marquée). Comment Roger Zuber définit le merveilleux féerique ici ?

²³² *Ibid.*, p. 82.

²³³ J.-P. Sermain, *Le conte de fées : du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2005.

²³⁴ Voir *supra*, 1.1.

²³⁵ Voir J.-P. Sermain, *Le conte de fées : du classicisme aux Lumières, op. cit.*, p. 92-101. Il serait redondant pour nous de faire une partie indépendante sur la thèse de Sermain au sujet de l'hétérogénéité énonciative, tant celle d'Aurélia Gaillard la reflète. Nous avons fait le choix de prendre comme base de ce paragraphe Aurélia Gaillard, et non Jean-Paul Sermain, car son étude et plus succincte est centrée uniquement sur les contes de Perrault et d'Aulnoy, soit un plus petit corpus que celui de Jean-Paul Sermain. Cependant, Aurélia Gaillard a évidemment forgé son étude en grande partie grâce à celle de Jean-Paul Sermain.

²³⁶ J.-P. Sermain, *Le conte de fées : du classicisme aux Lumières, op. cit.*, p. 94.

²³⁷ *Ibid.*, p. 83-84.

²³⁸ *Ibid.*, p. 83.

²³⁹ Nous répertorions ce texte de Roger Zuber ainsi, pour le moment. Nous n'avons pas encore réussi à comprendre ce qu'il était advenu de cette édition, bien qu'elle semble effectivement avoir existé, et que cet article est dit en être extrait. Nous prendrons le temps de trouver une réponse à cette question.

²⁴⁰ R. Zuber, « La voix de la conteuse et le goût du merveilleux », *Commentaire* [En ligne], n° 40, 1987, p. 2. URL : La voix de la conteuse et le goût du merveilleux | Cairn.info, consulté le 5 mai 2022.

²⁴¹ *Id.*

²⁴² Voir J.-P. Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières, op. cit.*

Bien qu'il ne soit « pas celui de Walt Disney²⁴³ », il est tout ce qui peut paraître invraisemblable : « les dons des fées », « la baguette magique », « le festin préparé sous terre²⁴⁴ », « c'est [...] la pantoufle de Cendrillon », « l'interdit de minuit ou les petits signaux du chiffre sept : les sept premières fées, les sept fils du bûcheron, les sept filles de l'ogre... jusqu'aux sept ans de Riquet, à l'heure où naquit sa future épouse²⁴⁵ », etc. Cela dit, Roger Zuber souligne la nécessité qu'avait Perrault de faire croire à ce merveilleux féerique, entreprise alors non gagnée d'avance dès lors que « le merveilleux féerique était, de longue date, aimé du grand monde, mais il l'était à dose homéopathique²⁴⁶ » ; c'est « une entreprise absolument inédite qui [...] s'expose à la raillerie du beau monde²⁴⁷ ». Pour Roger Zuber, c'est sur cette voix de la nourrice, qu'il décrit élogieusement²⁴⁸, que le merveilleux féerique des *Contes* repose. Loin d'affirmer que ces contes s'adressent aux enfants, il explique en revanche que le système narratif de la voix de la nourrice permet de « traite[r] [les lecteurs] comme des enfants²⁴⁹ ». Dès lors, cette voix conteuse fait tenir debout l'invraisemblable, de faire passer pour crédible des éléments que le lecteur sait être merveilleux. La voix de la nourrice permet, ainsi, de croire aux *Contes*. Elle est, selon les termes de Roger Zuber, « la meilleure garantie qu'ait pu se procurer l'écrivain²⁵⁰ ».

1.3.3. L'implicite

Que ce soit par le contexte du classicisme ou parce qu'ils se prétendent être adressés à des enfants, les *Contes* se veulent renvoyer une image simple et respectueuse de la bienséance. Ils ont ainsi recouru à des biais détournés pour des messages plus subversifs, politiques, pervers ou encore sexuels et ce, grâce à l'emploi de de l'implicite (soit ce qui est compris sans être dit) ou, plus précisément, de l'équivoque (soit ce qui peut s'interpréter de divers façons).

« La simplicité n'est ici qu'apparence, et la naïveté, feinte et délicate²⁵¹ » ; telle est une phrase qui semble résumer l'article de Jacques Chupeau. Ce dernier s'emploie en effet à montrer les « ruses du langage²⁵² » de ce qu'il qualifie de « genre masqué²⁵³ ». Il prend pour

²⁴³ R. Zuber, « La voix de la conteuse et le goût du merveilleux », art. cit., p. 3, consulté le 5 mai 2022.

²⁴⁴ *Id.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁴⁸ « simple artifice de plume, la conteuse de Perrault est une trouvaille de génie », *ibid.*, p. 4.

²⁴⁹ *Id.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

²⁵¹ J. Chupeau, « Sur l'équivoque enjouée au grand siècle : l'exemple du Petit Chaperon rouge de Charles Perrault » *XVII^e* [En ligne], n° 150, 1986, p.35-42. URL : [XVIIe siècle : bulletin de la Société d'étude du XVIIe siècle | 1986-01 | Gallica \(bnf.fr\)](http://XVIIe_siecle_bulletin_de_la_Societe_d_etude_du_XVIIe_siecle_1986-01_Gallica_bnf.fr), consulté le 20 avril 2022, p. 36.

²⁵² *Ibid.*, p. 36.

²⁵³ *Id.*

corpus le conte du *Petit Chaperon rouge* en particulier, du fait que ce dernier illustre bien, selon lui, la volonté de l'auteur de rendre son texte apparemment naïf et enfantin, qui cache une autre lecture pour ceux capables de la déchiffrer ; le conte incarnerait particulièrement la nécessité de l'emploi de l'implicite. Jacques Chupeau écrit en ce sens : « le jeu métaphorique qui fait du conte un récit à double fond où, par le biais de l'équivoque, une histoire qui ressemble à la transcription naïve d'un « conte de vieille » dissimule en réalité un autre récit que le lecteur est invité à déchiffrer [...] un récit dont la simplicité transparente n'est qu'une apparence trompeuse [...]. Une telle économie de moyens favorise le double projet du conteur : elle donne à la narration cette simplicité dramatique et ce rythme musical qui frapperont vivement l'esprit et la sensibilité de l'enfant ; mais elle permet aussi, à l'intention des adultes cette fois, d'offrir un texte parfaitement maîtrisé, débarrassé des informations parasites, dont la limpidité apparente permet de faire jouer avec un maximum d'efficacité l'humour verbal²⁵⁴ ». La seconde partie de l'article relève ainsi le système d'équivoque enjoué dans *Le Petit Chaperon rouge*, sur l'emploi de formulations de suggestions plutôt que d'affirmations qui provoquent cette « une exploitation poussée de la double entente et de l'allusion²⁵⁵ ». Concrètement, pour Jacques Chupeau, tout le conte prépare la scène où la fillette « voit le loup », au sens figuré et sexuel du terme. La scène de la rencontre et le dialogue entre les deux personnages en est son apogée : le déguisement du loup brouillerait la frontière entre humain et animal ce qui rappellerait un comportement sexuel potentiellement bestial, les verbes employés (Jacques Chupeau relève « embrasser », « courir », « voir » et même « écouter »²⁵⁶) sont teintés de connotation sexuelle et les répliques de la fillette seraient le témoin de sa naïveté de jeune fille sans expérience (elle s'étonne de tout, puisqu'elle découvre le corps de l'autre et la sexualité), ce quoi aurait « pour effet de mettre en relief l'équivoque des répliques du loup²⁵⁷ ». C'est pourquoi Jacques Chupeau en vient à conclure : « la lecture que nous avons esquissée conduit à transformer la surface limpide du conte en miroir. S'y réfléchit d'abord l'esprit d'une société dont le goût du divertissement s'accommode des plaisanteries un peu lestes, pourvu qu'elles s'enveloppent d'un langage bienséant : libre à l'adulte d'entendre la malice dès lors que le récit peut être conté à l'enfant. Se reflètent aussi dans le miroir du conte l'humour et la parfaite maîtrise de l'écrivain²⁵⁸ ».

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵⁵ *Id.*

²⁵⁶ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 210-211.

²⁵⁷ J. Chupeau, « Sur l'équivoque enjouée au grand siècle : l'exemple du Petit Chaperon rouge de Charles Perrault », art. cit., p. 43, consulté le 20 avril 2022.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

Quelques années après Jacques Chupeau, Jean-Pierre Mothe publie un ouvrage qui, bien que prenant cette fois pour corpus le conte de *La Barbe bleue*, défend une thèse similaire : « si le conte est pudique dans son expression, il reste infiltré et dans certains cas obsédé par des problèmes sexuels²⁵⁹ ». Mothe prend ainsi *La Barbe bleue* comme ligne directrice pour mettre en lumière la sexualité perverse et « déviante » cachée. Dans ce conte, il voit la barbe bleue comme un moyen de cacher une impuissance sexuelle²⁶⁰, et un contrat entre Barbe bleue et sa jeune épouse de, sous couvert de ne pas pénétrer dans le cabinet avec la clef, qu'elle soit autorisée à voir des amants si et seulement si cela demeure stérile (il y aurait ainsi une analogie implicite entre le cabinet et le sexe féminin que la jeune fille ne doit pas ouvrir)²⁶¹. Or, cette interdiction est bien implicite dans le conte.

²⁵⁹ J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit., p. 7.

²⁶⁰ « Mais dans le cas de La Barbe bleue, où est cette infériorité de la condition ? Il ne s'agit pas d'une infériorité sociale et son seul désavantage, la barbe, n'est là que pour masquer et symboliser l'impuissance, force est d'admettre que la seule infériorité est d'ordre sexuel, et dans ce conte le rapport est doublement conservé : le héros est cruel et impuissant », *ibid.*, p. 17.

²⁶¹ « L'interdit est formulé en termes de contrat, le mari s'engageant à laisser sa femme disposer de sa fortune [...] alors que sa femme doit s'engager à ne pas ouvrir le cabinet. Si le contrat n'est pas respecté, les sanctions sont prévues [...]. Les jeux de l'amour sont possibles, à condition qu'ils restent stériles », *ibid.*, p. 17-19.

2. Présentation du champ de recherche

Le 31 mai 2008, se tenait à la Sorbonne une journée d'étude organisée par Claire Badiou-Monferran ; à la suite de cette journée a été publié l'ouvrage *Il était une fois l'interdisciplinarité, approches discursives des Contes de Perrault*²⁶², rassemblant les actes des différents intervenants. Ce dernier a permis une évolution, voire un changement de regard sur les *Contes* de Charles Perrault. Delphine Reguig-Naya, dans son compte-rendu publié deux ans après *Il était une fois l'interdisciplinarité*, salue effectivement le renouveau qu'il incarne. Selon elle, l'ouvrage « choisit » « le « défigement » et le « bougé » [...] contre l'impensé du présupposé ou la satisfaction de la pérennité théorique²⁶³ ». Elle va encore plus loin dans la conclusion de son compte-rendu en ajoutant : « on est heureux de lire que la pensée, l'écriture et la fabrique de ce type d'ouvrage stimulant, qui place les *Contes* au cœur d'une entreprise de mise en mouvement de la recherche²⁶⁴ ». Dès lors, la lecture que propose Claire Badiou-Monferran dépasse celles notamment psychanalytiques, psychologiques ou infantiles qui abondaient. Son interdisciplinarité lui permet alors d'ouvrir la porte à une lecture des *Contes* nouvelle, notamment basée davantage sur l'histoire des émotions ou sur la rhétorique.

2.1. Cadre théorique et conceptuel

« C'est, du coup, l'accroissement comme la complexification de cet espace intérieur que révèle une histoire des émotions : la saisie de troubles toujours plus variés, étagant leur profondeur depuis l'émotion, jusqu'au sentiment, à la passion, voire aux perversions ou à la folie²⁶⁵ ».

²⁶² *Il était une fois l'interdisciplinarité, approches discursives des Contes de Perrault*, C. Badiou-Monferran (dir.), Paris, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2010.

²⁶³ D. Reguig-Naya, « Claire Badiou Moferran, Il était une fois l'interdisciplinarité, approches discursives des Contes de Perrault », *Féeries* [En ligne], n°8, 2011, p. 7. URL : [Claire Badiou-Monferran, Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/64444), consulté le 26 avril 2022.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁵ G. Vigarello, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), Paris, Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2016, p. 10.

2.1.1. Les émotions

2.1.1.1. L'histoire des émotions

« Quelles sont les normes émotionnelles de l'âge classique ? Elles valorisent la contenance de ses émotions en public et une plus grande sincérité en privé²⁶⁶ ». Pierre-Emmanuel Moog rappelle ainsi deux piliers de l'histoire des émotions au XVII^e siècle, à savoir l'impératif de maîtrise de soi et l'idéal de l'honnête homme qui en découle.

Edmond Huguet définit une émotion, dans son dictionnaire sur le langage du XVI^e siècle²⁶⁷, comme étant une « commotion » ou « désordre », une « agitation quasi corporelle ». Tandis que l'on pourrait croire à une distinction nette entre les termes « émotion », « sentiment » et « passion »²⁶⁸, Martial Guédron résume qu'« il arrive, dans le langage usuel, que les termes « passion » et « émotion » soient employés indifféremment, même si ce dernier s'applique plutôt aux réactions affectives intenses et momentanées, par opposition au « sentiment », qui désigne des états plus stables²⁶⁹ ». Il semblerait donc y avoir, dans l'emploi des termes, une hiérarchie en fonction de la durée de cette « agitation quasi corporelle » : elle va d'une passagère (une émotion), à relativement présente (une passion), jusqu'à la plus ancrée (un sentiment). Il sera ainsi davantage question pour nous d'émotions et de passions, bonnes et mauvaises.

L'ouvrage *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, comme son titre l'indique, retrace l'histoire des émotions commençant dès l'Antiquité. Georges Vigarello rappelle que, déjà à l'époque romaine, l'homme subit un impératif de maîtrise de ses émotions. Autrement, il tomberait dans « l'inévitable passion de la femme ou du populaire, l'égaré des esclaves, la cruauté du barbare ou de l'étranger²⁷⁰ ». Pour l'homme, sa gestion de ses émotions est donc, la condition de sa supériorité hiérarchique sociale. Nous retrouvons ce même impératif au XVII^e siècle, bien celui-ci soit cette fois inhérent au contexte social de la cour. Cet impératif s'étend à davantage de monde. C'est ce qu'explique l'historien : « tout autre est le sens d'une maîtrise, apparemment identique, imposée au XVII^e siècle dans l'univers du

²⁶⁶ P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *Féeries* [En ligne], n° 15, 2018, p. 6. URL : [Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions \(openedition.org\)](https://www.openedition.org), consulté le 4 mai 2022.

²⁶⁷ Voir E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925-1967.

²⁶⁸ Voir G. Vigarello, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, op. cit., p. 440-450. Georges Vigarello note cette ambiguïté : il mentionne d'abord à la page 241 que les termes sont effectivement distincts et qu'ils possèdent chacun leur sens propre, puis, à la page 250, y revient en affirmant : « aucune différence entre les deux termes : celui d'émotion conserve son sens traditionnel, mouvement intérieur ou « mouvement des esprits », image privilégiant le thème de l'effervescence, celui de l'agitation, lui-même identifiable à la passion. La référence à l'impulsion, celle faite à un horizon d'effervescence et de mobilité, s'impose seule ici. Ce qui rend dès lors identiques « non seulement ce que nous appelons aujourd'hui les passions, amour, haine, ambition, désir, mais aussi les émotions comme la surprise, la joie, la peur, etc. ».

²⁶⁹ M. Guédron, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, op. cit., p. 250.

²⁷⁰ G. Vigarello, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, op. cit., p. 9.

courtisan [...] cette maîtrise diffère de celle de l'époque romaine parce qu'elle concerne tous et toutes : hommes et femmes, supérieurs et inférieurs, maîtres ou domestiques, seigneurs locaux ou étrangers²⁷¹ ». Malgré tout, le comportement prescrit demeure celui d'un contrôle extrêmement important de l'émotion affichée : « l'homme de cour est appelé, lui aussi, à dominer ses affects. Il doit, lui aussi, refuser le trouble, l'abandon [...], être maître de ses gestes comme de son visage, de ses paroles comme de son pas²⁷² ». Georges Vigarello dresse également au fur et à mesure de son introduction une liste des émotions ou passions concernées (liste évidemment non-exhaustive, étant donné que l'impératif de maîtrise les concerne quasiment toutes), dont : la joie, les larmes, la colère, la peur, le ravissement, l'abattement, la sérénité, les émois, les inquiétudes, les jubilations, les sueurs, les malaises, les tremblements, ou encore le simple sourire²⁷³. À ce sujet, Colin Jones cite abondamment l'ouvrage majeur du *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione pour rappeler le principe de *sprezzatura*, où le fait de faire passer pour nonchalant un comportement en fait complètement calculé²⁷⁴. À la cour, que ce soit pour cacher un sourire comme une colère vive, il est donc attendu de faire passer pour naturel un contrôle total de l'émotion ou de la passion. C'est en ce sens que Colin Jones résume : « dans cette atmosphère ultra compétitive, le courtisan qui permettait à son visage de trahir ses émotions risquait de faire bénéficier ses rivaux d'un avantage dans leur quête de faveur²⁷⁵ ». Cela dit, il paraît important de noter qu'il existe malgré tout une hiérarchisation dans ce contrôle. Il est en effet attendu que les passions jugées plus négatives soient davantage maîtrisées que les autres. C'est ce que rappelle Pierre-Emmanuel Moog : « il ne s'agit pas de refouler ses émotions dans une apathie stoïcienne mais de savoir les dominer pour en limiter la manifestation, surtout pour les émotions mauvaises (les passions des moralistes comme la colère, l'envie, la jalousie) ; la manifestation d'émotions positives (comme la joie, la tendresse) devant aussi être proportionnée à la cause²⁷⁶ ». Dès lors, Alain Montandon résume l'état de la maîtrise des émotions au XVII^e siècle à la cour par les termes suivants : il existe un « idéal omniprésent de la mesure » et, pour y tendre, l'emploi d'une « autocontrainte de tout le corps²⁷⁷ ».

Tout cela amène à l'idéal de l'honnête homme. Ce dernier est « honnête » au sens d'« honorable » et, outre sa culture et son éducation, il est aussi justement celui capable de se

²⁷¹ *Id.*

²⁷² *Id.*

²⁷³ Voir C. Jones, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières, op. cit.*, p. 446-460.

²⁷⁴ Voir B. Castiglione, *Le livre du courtisan* [1528], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991.

²⁷⁵ C. Jones, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières, op. cit.*, p. 451.

²⁷⁶ Je souligne. P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 6.

²⁷⁷ A. Montandon, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières, op. cit.*, p. 255.

maîtriser convenablement d'un point de vue émotionnel. Cet idéal est ainsi évidemment ancré, comme le rappelle Georges Vigarello, dans l'histoire des émotions du XVII^e siècle : « l'« honnête homme », voire l'« homme de cour », nouvellement défini par les innombrables traités sur l'étiquette et la civilité du XVI^e siècle, serait un homme de « contrôle » avant d'être un homme d'impétuosité : symbole majeur d'un changement de régime émotif²⁷⁸ ». Or, comme le souligne Pierre-Emmanuel Moog²⁷⁹, c'est un idéal explicitement mentionné par Charles Perrault dans sa « Préface », puisqu'il y oppose « la vertu [et] le vice [car les contes] tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête²⁸⁰ ». Autrement dit, les *Contes* feraient ainsi un éloge d'une maîtrise des passions. Pierre-Emmanuel Moog, en plus d'expliquer cela en relevant les écrits de Perrault où ce dernier mentionne son « évolution à mieux les maîtriser²⁸¹ », en vient à faire une lecture des *Contes* par le prisme de cette histoire des émotions. Il écrit : « en définitive, feindre ou ne pas feindre ses émotions, entre contenance et hypocrisie, entre froideur et sang-froid, entre emportement ou franchise, tel pourrait être l'un des enseignements d'une vie pour Perrault. Le conteur reprend naturellement cette problématique pour ses personnages²⁸² ».

2.1.1.2. Les émotions dans les *Contes*

Dans son article « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », Pierre-Emmanuel Moog se positionne contre la thèse de Max Lüthi, selon laquelle, dans les *Contes*, « le domaine entier du sentiment est absent des personnages des contes populaires, et par conséquent ils manquent totalement de profondeur psychologique²⁸³ », soit thèse selon laquelle les émotions se résument à « de simples ornements²⁸⁴ ». Au contraire, l'étude de Pierre-Emmanuel Moog montre que les *Contes* de Perrault recèlent d'émotions. L'auteur résume son article ainsi : « les personnages des contes de Perrault manifestent toute une gamme d'émotions, jusque dans leur corps. Cette étude examine la variété des procédés littéraires utilisés pour exprimer ces émotions avec finesse et la caractérisation complexe des personnages qui en résulte. Ainsi, en combinant leurs compétences à maîtriser ou non leurs émotions avec leurs qualités éthiques (altruisme ou égocentrisme), se constitue une typologie de quatre types de

²⁷⁸ G. Vigarello, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, op. cit., p. 215.

²⁷⁹ Voir P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit. p. 7.

²⁸⁰ C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 80.

²⁸¹ P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 6.

²⁸² *Ibid.*, p. 7.

²⁸³ *Ibid.*, p. 2, consulté le 2 mai 2022.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

personnages. Il apparaît que leur évolution au cours du récit est fortement corrélée à leur type émotionnel, ce qui permet de dégager une structure morale sous-jacente aux contes de Perrault²⁸⁵ ». Pierre-Emmanuel Moog relève toutes les manifestations d'émotions, en distinguant celles qui se traduisent par un champ lexical précis, ou bien par une manifestation corporelle (sourire, pleurs, se jeter à terre, trembler, etc.)²⁸⁶. Ce dernier point est extrêmement intéressant puisqu'il lui permet d'étoffer considérablement la quantité et la variété d'émotions des personnages, et ce en plus des « intensités émotionnelles variables²⁸⁷ » et de « l'abondance et la diversité de ce vocabulaire²⁸⁸ ». Pierre-Emmanuel Moog cite dans son article de nombreux exemples d'émotions qu'il a relevées²⁸⁹, mais il récapitule surtout tous ces relevés en tableaux : un premier relatif au vocabulaire des émotions²⁹⁰, un deuxième pour les manifestations corporelles des émotions²⁹¹, et un dernier tableau pour la typologie des comportements émotionnels²⁹².

En effet, il se sert de ces relevés pour dresser une typologie des personnages en fonction de leurs émotions et comportements qui en découlent ; il distingue ainsi quatre catégories. La première, catégorie A, est celle des personnages « altruistes émotifs²⁹³ ». Il appelle « altruiste » « une attitude qui tient compte des sentiments des autres, soit pour les privilégier aux siens (altruisme fort), soit pour les équilibrer aux siens (altruisme faible). Aussi, outre la bonté, nous retiendrons comme altruiste le comportement de préservation psychique (légitime défense) même s'il peut nuire aux autres de manière collatérale²⁹⁴ ». Parmi eux, selon l'auteur, l'on retrouve le maître d'hôtel de *La Belle au bois dormant*, ainsi que l'épouse de l'ogre du *Petit Poucet*. Le deuxième type, catégorie B, est celui des personnages « altruistes à émotivité maîtrisée²⁹⁵ », parmi lesquels l'on retrouve Cendrillon ou le Petit Poucet. Le troisième type, catégorie C, est celui que Pierre-Emmanuel Moog appelle les « égocentriques émotifs²⁹⁶ ». Il entend par « égocentrique » « l'attitude consistant à tenir compte uniquement de ses propres sentiments et aucunement de ceux des autres, qui sont manipulés afin d'augmenter son plaisir

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁸⁶ Au sujet du lien entre les gestes d'un personnage et sa rhétorique, notamment des émotions, Martial Guéron consacre tout un chapitre sur la transposition, dans la peinture, de thèses de rhéteurs de l'Antiquité. Il y montre notamment très bien le pouvoir et l'intérêt de la représentation d'une émotion plutôt que sa seule description. Voir M. Guéron, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, op. cit., p. 430-455.

²⁸⁷ P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 2.

²⁸⁸ *Id.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 3-4.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 15-17, voir Annexe 2, p. 78.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 17-20, voir Annexe 3, p. 79.

²⁹² *Ibid.*, p. 21, voir Annexe 4, p. 81.

²⁹³ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁴ *Id.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 8-10.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

personnel²⁹⁷ ». Sont concernés ici selon lui : l'ainée des *Fées*, Barbe bleue et l'Ogresse dans *La Belle au bois dormant*. Enfin, la dernière catégorie, D, est celle des personnages « égocentriques à l'émotivité maîtrisée²⁹⁸ » dont font partie le Loup du *Petit Chaperon rouge*, le Chat botté ainsi que l'épouse de *La Barbe bleue*.

La dernière partie de l'article s'emploie à déduire « le sort des personnages en fonction de leur type émotionnel²⁹⁹ », puisque Pierre-Emmanuel Moog relève effectivement une corrélation, qui semble valider sa typologie, entre l'appartenance des personnages à telle ou telle catégorie et leur destin dans le récit. Pour ce qui est du type C, les égocentriques émotifs, ils meurent assez terriblement : Pierre-Emmanuel Moog relève que « Barbe bleue est trucidé ignominieusement par derrière ; la brutale sœur des « Fées » crève seule « au coin d'un bois » ; la belle-mère ogresse se suicide de manière atroce³⁰⁰ ». Bien que l'on puisse penser que les personnages de type A mériteraient une fin joyeuse comme récompense, l'auteur note que ce n'est point le cas³⁰¹ puisque « leurs parcours se terminent de façon moyenne [...] ces personnages ne peuvent pas être des héros (de fait ils sont respectivement un antihéros et deux personnages secondaires) car, quoique bons, leur émotivité les entrave³⁰² ». En revanche, les personnages de type B, qu'il qualifie de « héros positifs³⁰³ », semblent être récompensés d'une fin joyeuse : « Cendrillon, de jeune fille opprimée, s'est transformée en princesse, et se réconcilie avec sa famille, autant grâce à ses propres ressources morales qu'à l'aide extérieure. Poucet, de « souffre-douleurs de la maison », prend l'ascendant sur sa famille et fait fortune, gagnant le respect de tous, par ses propres capacités à conserver son calme. Ces personnages terminent donc merveilleusement bien³⁰⁴ ». Malgré tout, ce sont les personnages de type D, plus négatifs, qui s'en sortent le mieux. Que ce soit le Loup, le Chat, ou bien l'épouse de Barbe bleue, ils parviennent tous à leurs fins grâce à un contrôle de leurs émotions et des actions manipulatoires de dissimulation d'émotions réelles³⁰⁵. Ainsi, il apparaît, et c'est ce qu'explique Pierre-Emmanuel Moog, qu'une certaine gestion des émotions (ou « compétences

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 11-13.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰⁰ *Id.*

³⁰¹ « L'épouse de l'ogre subit la colère de son mari et la mort de ses filles, pour avoir cédé à sa compassion. Le maître d'hôtel manque de peu d'être supplicié », *id.*

³⁰² *Id.*

³⁰³ *Id.*

³⁰⁴ *Id.*

³⁰⁵ « Le Loup, froid calculateur, affamé, réussit à dévorer non seulement l'enfant qu'il convoite mais aussi la grand-mère en supplément, en toute impunité. Le Chat, promis initialement à être mangé et écorché, parvient par ses compétences émotionnelles, et de nombreux forfaits, à réaliser son ambition : « se divertir » (p. 217) à perpétuité. La cadette de « La Barbe bleue », ayant pris en toute conscience le risque, par vénalité, d'épouser l'inquiétant mais riche voisin, s'en tire suffisamment bien pour hériter de ses biens, du fait de ses capacités de dissimulation et de froide coordination. Ils s'en sortent donc très bien et prouvent du même coup que, à l'instar des personnages de type B, ce sont leurs compétences émotionnelles et non leurs qualités morales qui produisent leur réussite », *ibid.*, p. 13-14.

émotionnelles³⁰⁶ ») soit valorisée dans les *Contes* : ceux qui les gèrent mal ont une fin tragique, tandis que ceux qui les maîtrisent parviennent à leurs fins. S’ancrant alors effectivement dans l’histoire des émotions que nous évoquons plus tôt³⁰⁷, l’auteur résume les différentes conclusions de son article de la manière suivante : « Perrault reprend à son compte la norme sociale qui valorise non pas l’insensibilité mais la retenue des émotions³⁰⁸ ».

Une dernière partie de l’article détaille les motivations et techniques potentielles de maîtrise des émotions qu’ont plusieurs personnages (dont le Loup du *Petit Chaperon rouge*, le Chat botté, l’épouse de Barbe bleue, Barbe bleue, l’Ogresse de *La Belle au bois dormant*, Cendrillon, le Petit Poucet, l’épouse de l’Ogre dans *Le Petit Poucet*). Nous nous appuyons plus tard sur partie de l’étude pour notre propre analyse³⁰⁹.

2.1.2. La tradition rhétorique

Après être officiellement née, pratiquée et théorisée à l’Antiquité³¹⁰, après avoir été enseignée au Moyen-Âge et pratiquée avec l’exercice de la *disputatio*³¹¹, la rhétorique n’a pas été, contrairement aux idées reçues, en pause jusqu’au milieu du XX^e siècle.

Bien au contraire, Marc Fumaroli emploie pas moins de dix-neuf chapitres de *L’Âge de l’éloquence* pour expliquer les pratiques rhétoriques de l’Âge Classique. Il décrit notamment les sphères dans lesquelles l’éloquence s’exerçait à l’époque : celle de la justice que l’on nomme aujourd’hui l’« éloquence du barreau »³¹² et celle de l’église, que l’on nomme aujourd’hui l’« éloquence de la chaire ». C’est cette dernière qui nous intéresse plus particulièrement. Elle s’inscrit, comme le rappelle Fumaroli, dans un contexte de développement du courant religieux janséniste, où les hommes d’Église jouent des rôles de plus en plus importants dans la société, et ce qu’ils soient confesseurs, ministres de la charité, ou bien les prédicateurs qui sermonnent à l’Église. Ces sermons sont de grands évènements, auxquels assiste toute la société mondaine.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁰⁷ Voir *supra*, 2.1.1.1.

³⁰⁸ P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 14, consulté le 2 mai 2022.

³⁰⁹ Voir *infra*, 2.3.

³¹⁰ Et ce, que ce soit à Athènes avec la *Rhétorique* d’Aristote (VI^e siècle avant J.C.) ou les premiers sophistes Corax et Tisias, ou Protagoras et Gorgias moqués par Platon dans ses dialogues, tout comme à Rome avec les orateurs et auteurs de théorisation rhétorique Cicéron (*De Oratore*, I^{er} siècle avant J.C.), Quintilien (*L’institution oratoire*, I^{er} siècle après J.C.) ou encore Tacite (*Le dialogue des orateurs*, I^{er} siècle après J.C.).

³¹¹ La rhétorique faisait partie des sept arts libéraux enseignés dans les universités, elle appartenait au domaine du *trivium*, soit l’art d’« arranger », avec la grammaire et la dialectique. Bien que son enseignement reposait sur la scolastique, ce dernier passait, nous le disions, par l’exercice de la *disputatio* : parmi trois sujets (la théologie, la philosophie ou le droit), les étudiants et professeurs s’adonnaient à une joute verbale en étant « pro » ou « contra » le sujet donné, le tout dans un lieu public (comme à la place de la Sorbonne, par exemple).

³¹² Voir M. Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l’époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 425-584.

Or, cette « éloquence de la chaire » se caractérise principalement par son excitation des passions : le public y vient pour être transporté, pour ressentir des émotions fortes, et plus particulièrement pour pleurer, comme par exemple après les sermons ou éloges funèbres de la famille royale de Bossuet, réputés pour être particulièrement émouvants. Marc Fumaroli cite aussi par exemple le prédicateur Nicolas Caussin qui théorise ses propres « grands mouvements fondés sur une version chrétienne des passions oratoires³¹³ ». Autrement dit, l'« éloquence de la chaire » se fonde sur un fort emploi du *pathos*.

Le *pathos* est théorisé par Aristote dans la *Rhétorique*³¹⁴. Il est, selon lui, un des trois aspects inhérent à tout discours. Les autres sont l'*ethos*, soit l'image que le locuteur renvoie, et le *logos*, l'argumentation. Aristote définit le *pathos* comme étant « les dispositions où l'on met l'auditeur³¹⁵ », « quand le discours amèn[e] [les auditeurs] à éprouver une passion³¹⁶ », soit l'impact émotionnel produit par le discours sur l'auditoire. Il semblerait alors, *a priori*, que le *pathos* employé, conformément à la tradition rhétorique à l'époque de Perrault, et les émotions des personnages qu'étudie Pierre-Emmanuel Moog³¹⁷ ne soient pas en lien : tandis que l'un renvoie aux émotions provoquées à l'auditoire, l'autre se concentre sur les émotions ressenties par l'orateur. Or, ils sont pourtant effectivement liés.

C'est ce que permet de constater l'étude de la « sincérité » que fait Clément Viktorovitch. Il attire en effet l'attention sur l'impact lorsque l'orateur est sincère, ou, plus particulièrement, sur la nécessité non pas d'être mais de « paraître sincère³¹⁸ ». Il explique : « si nos auditeurs n'ont pas le sentiment que nous sommes, nous-mêmes, convaincus par ce que nous soutenons, pourquoi nous feraient-ils confiance ? Que nous soyons ou non authentiquement sincères, il va donc falloir réussir à en donner l'impression. Paraître dire ce que nous pensons, et être qui nous prétendons³¹⁹ ». Aristote avait déjà porté l'intention sur cette condition : « on persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance³²⁰ », bien qu'il précisait déjà qu'il suffisait à cet « honnête homme » d'en avoir le caractère³²¹. Dès lors, l'émotion qu'un orateur a (ou prétend avoir) impacte l'émotion provoquée à l'auditoire : elle impacte sur le *pathos* du discours. Que l'émotion affichée par l'orateur paraisse sincère, ou non, contribue à l'efficacité

³¹³ *Ibid.*, p. 298.

³¹⁴ Aristote, *Rhétorique* [329-323 avant J.C.], *op. cit.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

³¹⁷ Voir *supra*, 2.1.1.

³¹⁸ C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, *op. cit.*, p. 315.

³¹⁹ *Id.*

³²⁰ Aristote, *Rhétorique* [329-323 avant J.C.], *op. cit.*, p. 76.

³²¹ *Ibid.*, p. 76-77.

du discours sur l'auditoire³²². En somme, il semblerait que les *Contes* de Perrault et l'« éloquence de la chaire » traditionnelle au XVII^e siècle partagent l'emploi d'une pratique rhétorique bien particulière : celle de la spectacularisation des émotions.

2.2. Problématique et hypothèse de lecture

« La « véritable éloquence » telle que l'entend Rapin se creuse moins dans les profondeurs du *logos*, qu'elle ne se joue en surface, dans ce prudent estompage de tout effet trop sensible où l'on a pu voir l'indice d'une « atrophie de la rhétorique » classique. Et parce que sa séduction requérait *in fine* une double dissimulation : dissimulation de son intention séductrice (sans quoi l'on ne saurait plaire) et dissimulation de sa visée persuasive (sans quoi l'on ne déplairait à coup sûr)³²³ »

Nous pourrions penser que Perrault met en scène des personnages dépassés par les passions, qui perdent raison et se laissent emporter. Au contraire, beaucoup d'entre eux sont particulièrement maîtres d'eux-mêmes, et ce, conformément à la figure de l'honnête homme au XVII^e siècle. Cet impératif concerne en particulier les émotions ou passions jugées mauvaises, ce qui ne semble en revanche pas être le cas dans les *Contes*. En effet, beaucoup de personnages semblent correspondre à cet idéal de contrôle des passions, quelles qu'elles soient : tant qu'ils semblent capables de dissimuler leurs passions réelles et de feindre des émotions, ces personnages semblent parvenir à leurs fins. Nous sommes ainsi entrés, avec ce constat de gestion du *pathos*, dans une lecture effectivement rhétorique des *Contes* de Perrault. Comme nous l'évoquions en introduction, la rhétorique peut se définir aujourd'hui ainsi : « l'ensemble des procédés discursifs permettant de susciter ou de renforcer l'adhésion des individus aux

³²² « un des principes clés de la rhétorique dispose justement que, plus nous paraissions convaincus, et plus nous avons tendance à en devenir convaincants », *ibid.*, p. 84.

³²³ L. Susini, *L'Insinuation convertie, Pascal, Bossuet, Fénelon, La colombe et le serpent*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'univers rhétorique », 2020, p. 21.

propositions qu'on leur soumet³²⁴ ». Parmi ces procédés, certains sont ce que l'on appelle « manipulateurs³²⁵ », et vont jouer notamment sur le *pathos* du discours.

Il est important cependant de préciser que, contrairement aux idées reçues et à ce que nous allons solliciter par la suite, « la rhétorique n'est pas une manipulation, mais elle peut être manipulateur³²⁶ ». En revanche, nous allons effectivement nous concentrer, dans le cas des *Contes*, sur la rhétorique essentiellement manipulateur. Comment définir la « manipulation » ? Selon Clément Viktorovitch, elle consiste à « agir dans l'ombre, et frapper sans que la victime ait eu seulement conscience de la présence d'une menace³²⁷ ». La manipulation se caractérise ainsi par un mouvement de « contourne[ment]³²⁸ » dans le discours. Or, c'est exactement ce même mouvement que théorise Laurent Susini dans *L'insinuation convertie*. Il définit en effet le procédé d'insinuation comme étant une « subtile pénétration³²⁹ » qui passe par des procédés rhétoriques visant à « dérouter, répéter, semer, voiler³³⁰ » : insinuer fait donc partie de la manipulation. De plus, la manipulation et l'insinuation cherchent toutes deux à tromper la défiance du destinataire : l'orateur doit ainsi passer par des biais rhétoriques subtils. En somme, le discours devient « une arme d'autant plus efficace qu'elle paraît inoffensive³³¹ ».

Il semblerait surtout que l'on puisse regrouper ces termes sous celui de « perversion ». Pour Jean-Pierre Mothe, « si l'on suit l'étymologie, la perversion est un détournement, un retournement de l'ordre moral, social et religieux, et de toutes les règles³³² ». De la même manière, Jean de Palacio appuie sa définition sur celle d'Edgar Poe Allan Poe et de Joséphin Peladan et affirme que « la perversité serait donc un détournement des mécanismes et des circuits de la raison³³³ », s'appuyant bien sur quelque chose qui fait « illusion³³⁴ ». En somme, la perversion se définit par ce même mouvement de détournement bien que, étymologiquement, la perversion aille plus loin. Elle ne se contente pas de détourner, comme l'explique Jean de Palacio : la perversion corrompt la nature. Ce dernier, dans *Les Perversions du merveilleux : « Ma mère l'Oie » au tournant du siècle*, met en lumière à quel point les *Contes* sont un terreau

³²⁴ C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 44.

³²⁵ *Id.*

³²⁶ *Id.*

³²⁷ *Id.*

³²⁸ *Id.*

³²⁹ L. Susini, *L'insinuation convertie, Pascal, Bossuet, Fénelon, La colombe et le serpent*, op. cit., p. 406.

³³⁰ *Ibid.*, p. 85.

³³¹ A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 13.

³³² J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit., p. 187.

³³³ J. Palacio, *Les perversions du merveilleux : « Ma Mère de l'Oye » au tournant du siècle*, op. cit., p. 31.

³³⁴ *Id.*

fertile qui a permis des réécritures particulièrement teintés de perversité. Cela dit, il n'étudie pas la perversité inhérente aux *Contes* eux-mêmes.

C'est pourquoi au-delà de la variété des intrigues, des tons, des thèmes et des formes, nous émettons donc l'hypothèse que les *Contes* de Perrault, en eux-mêmes, relèvent en partie de la perversion, et plus particulièrement de ce que nous pouvons appeler une « perversion rhétorique ». Pour l'étudier, nous nous intéresserons à ce mouvement de détournement qui rassemble les définitions de la manipulation, de l'insinuation et de la perversion, et qui permet de tromper la défiance de l'interlocuteur. Nous étudierons autrement dit le décalage entre l'intention prétendue et l'intention réelle de l'orateur : c'est ce que nous pouvons appeler des « déclinaisons monstrueuses des discours rhétoriques ». Pour cela, il semblerait que les personnages orateurs jouent sur le *pathos* de leur discours, que ce soit pour les émotions qu'eux-mêmes ressentent ou prétendent ressentir, ou sur les émotions qu'ils prétendent vouloir faire ressentir ou veulent vraiment faire ressentir à l'auditoire.

2.3. Constitution du corpus

Nous présenterons dans un premier temps les extraits des différents contes de Perrault (résumé du conte et recontextualisation de l'extrait dans le conte). Après quoi nous établirons une typologie des extraits, qui nous aidera à, ensuite, donner un aperçu de la configuration émotionnelle des personnages au moment des discours. Cela nous permettra de faire quelques premières déductions, que nous présenterons brièvement dans un dernier temps.

2.3.1. Présentation des extraits

Nous avons décidé, pour sélectionner les extraits, de définir comme critère la présence un décalage, que ce dernier soit entre le type de discours prétendu et réel, ou bien entre le but de l'orateur prétendu et réel.

2.3.1.1. *Le Petit Chaperon rouge*

Résumé du conte	Une enfant, surnommée « petit chaperon rouge » en raison des vêtements que sa grand-mère lui a fait, est envoyée par sa mère apporter des galettes et un petit pot de beurre à sa Mère-Grand qui est malade. Dans le bois pour y aller, elle rencontre un Loup à qui, en répondant aux questions qu'il lui pose, elle indique sa destination et son but. Le Loup lui conseille d'emprunter un chemin qu'il dit être plus court. Le Loup ayant mentit et, lui, pris le plus court, il arrive le premier à la maison de la grand-mère, entre, et la dévore. Lorsque le petit chaperon rouge arrive, il la fait entrer de la même manière qu'on l'avait fait entrer précédemment, et la fait se coucher avec lui dans le lit. Il répond à ses interrogations, puis la dévore aussi.
------------------------	--

Situation	Extrait	Page	Repérage ³³⁵
Le petit chaperon rouge croise le Loup dans la forêt. Ce dernier lui pose des questions pour savoir où elle va, et lui indique un chemin en particulier pour s'y rendre.	« En passant dans un bois [le petit chaperon rouge] rencontra compère ³³⁶ le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : « Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. – Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, la première maison du village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. » Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long. »	208	Chaperon 1.
Le Loup est entré dans la maison de la grand-mère en contrefaisant sa voix, et l'a mangée. Il a ensuite enfilé ses vêtements et a pris sa place, attendant l'arrivée du petit chaperon rouge.	« Toc, toc. « Qui est là ? » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le loup, en la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sous la huche, et viens te coucher avec moi. »	210	Chaperon 2.
Le petit chaperon rouge et le Loup sont dans le lit. Le petit chaperon rouge pense que le Loup est sa Mère-grand, et s'étonne de son apparence.	« Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! – C'est pour mieux courir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! – C'est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! – C'est pour mieux voir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C'est pour mieux te manger. » Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea. »	210-211	Chaperon 3.

2.3.1.2. La Barbe bleue

Résumé du conte	
	Un homme riche possède la barbe bleue (qui lui vaut son surnom), ce qui lui cause des difficultés à trouver une femme. Grâce à des sorties dans sa maison de campagne, il parvient à persuader une des deux filles de sa voisine de l'épouser. Quelques temps après leur mariage, Barbe Bleue explique à son épouse qu'il doit s'absenter six semaines, durant lesquelles elle est libre de jouir de sa propriété et de ses richesses, d'inviter qui elle veut et de festoyer autant qu'elle le veut et d'ouvrir toutes les portes qu'elle veut. Il lui interdit en revanche une chose : d'ouvrir un cabinet, dont elle a la clef. Barbe Bleue part, elle invite des amies, mais finit par céder et ouvre le cabinet. Elle voit alors le reflet sur le sol couvert de sang des épouses passées de Barbe Bleues, mortes. De terreur, elle fait tomber la clef par terre qui se tache alors de sang. La clef étant magique, elle ne réussit pas à la détacher. Barbe Bleue revient le soir-même et lui demande de lui rendre les clefs. Elle finit par être obligée de lui donner la clef tâchée. Barbe Bleue ayant très bien compris qu'elle avait ouvert le cabinet, lui explique qu'elle doit mourir. Sur sa demande, il lui accorde quelques minutes pour prier. Elle appelle alors sa sœur Anne et ses frères à l'aide. Ses frères finissent par arriver et tuent Barbe Bleue. La femme hérite de toute sa richesse, se remarie et assure le bonheur de ses frères et de sa sœur.

Situation	Extrait	Page	Repérage
Barbe bleue et sa femme viennent de se marier, il lui donne des indications sur ce qu'elle est autorisée, ou non, à faire pendant qu'il est en déplacement.	« Au bout d'un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu'il était obligé de faire un voyage en Province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence ; qu'il la pria de se bien divertir pendant son absence, qu'elle fit venir ses bonnes amies, qu'elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère. « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas :	220-221	Barbe 1.

³³⁵ Nous avons opté pour attribuer à chaque extrait un nom de code qui nous permettra d'y faire référence dans nos analyses plus efficacement. Ce que nous appelons ici « repérage » est une partie du titre du conte qui permet de savoir auquel l'extrait appartient et un chiffre en fonction de la chronologie de l'extrait dans le conte.

³³⁶ Catherine Magnien précise en note à propos de l'emploi de « compère » pour qualifier le Loup : « Le mot vient de La Fontaine qui qualifie ainsi certains animaux (le renard, le loup) pour en signaler la débrouillardise et l'absence de scrupules moraux », *Contes, op. cit.*, p.208, note 3.

	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. » Elle promit d'observer exactement tout ce qui lui venait d'être ordonné ; et lui, après l'avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. »		
La femme est entrée dans le cabinet, en dépit des menaces de Barbe Bleue. Ce dernier revient et, se sachant coupable, elle essaye de s'en sortir malgré tout.	« La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu'il avait reçu des Lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l'affaire pour laquelle il était parti venait d'être terminée à son avantage. Sa femme fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle était ravie de son prompt retour. Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qu'il s'était passé. « D'où vient, lui dit-il, que la clef du cabinet n'est point avec les autres ? – Il faut, dit-elle, que je l'aie laissée là-haut sur ma table. – Ne manquez pas, dit la Barbe bleue, de me la donner tantôt. » Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe bleue l'ayant considérée, dit à sa femme : « Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ? – Je n'en sais rien, répondit la femme plus pâle que la mort. – Vous n'en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrez, et irez prendre place auprès des Dames que vous y avez vues. » Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante. Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu'un rocher. « Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l'heure. – Puisqu'il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu. – Je vous donne un demi-quart d'heure, reprit la Barbe bleue, mais pas un moment davantage. » »	224	Barbe 2.

2.3.1.3. *Le Chat botté*

Résumé du conte	À la mort de leur père meunier, ses trois pauvres fils héritent de maigres possessions. Le plus jeune n'obtient que le Chat et, désespéré, se demande s'il ne ferait pas mieux de le manger. Le Chat, voulant sauver sa peau, lui propose plutôt une sorte d'investissement, ce que l'homme accepte. Le Chat chasse puis va offrir le gibier au Roi en prétendant que cela est un don du « Marquis de Carabas », à plusieurs reprises. Un jour, alors que le Roi passait par-là, il trouve un stratagème pour lui présenter son maître. Il le fait passer de nouveau pour le Marquis de Carabas et, sur toute la route ensuite qu'ils font ensemble, il s'arrange pour toutes les terres paraissent être au Marquis de Carabas. Le Chat parvient enfin à tromper un Ogre qu'il persuade de se métamorphoser en souris et qu'il mange. Faisant alors passer le château de l'Ogre pour celui du Marquis, le Roi est si impressionné par ce dernier qu'il lui propose d'épouser sa fille.
------------------------	--

Situation	Extrait	Page	Repérage
Le Chat a convaincu son maître de ne pas le manger, et a chassé du gibier. Il va chez le Roi pour le lui donner.	« Tout glorieux de sa proie, [le Chat] s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler. On le fit monter à l'Appartement de sa Majesté, où étant entré il fit une grande révérence au Roi et lui dit : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître), m'a chargé de vous présenter de sa part. – Dis à ton Maître, répondit le Roi, que je le remercie, et qu'il me fait plaisir. » [...]. Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec plaisir les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître. »	236-238	Chat 1.
Après avoir donné plusieurs fois du gibier au nom du Marquis de Carabas au Roi, le Chat profite que le Roi passe pour lui présenter son Maître grâce à un stratagème.	« Dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! ». À ce cri le Roi mit la tête à la portière, et reconnaissant le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier, il ordonna à ses Gardes qu'on allât vite au secours de Monsieur le Marquis de Carabas. Pendant qu'on retirait le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre. Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. »	238-239	Chat 2.

<p>Le Chat a voyagé avec son Maître et le Roi, en faisant croire au Roi que toutes les terres qu'ils croisaient appartenaient au Marquis de Carabas. Il arrive, avant le Roi et son Maître, dans la château d'un Ogre, pour essayer de lui prendre son château et le faire passer pour celui du Marquis de Carabas.</p>	<p>« Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence. L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer. « 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 ? – Cela est vrai, répondit l'Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion. » [...] Quelques temps après, le Chat, ayant vu que l'Ogre avait quitté sa première forme, descendit, et avoua qu'il avait eu bien peur. « On m'a 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, de vous changer en un Rat, 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, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. »</p>	241-242	Chat 3.
<p>Le Chat a mangé l'Ogre métamorphosé en souris et peut alors prétendre que son château appartient en fait au Marquis de Carabas.</p>	<p>« Le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi : « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. – Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtiments qui l'entourent ; voyons les dedans, s'il vous plaît. » »</p>	242	Chat 4.

2.3.1.4. Cendrillon

Résumé du conte	<p>Une jeune fille, surnommée Cendrillon, vit avec la nouvelle femme de son père et ses deux filles. Elles sont toutes trois haïssables et lui confient d'horribles tâches, l'insultent, et la font dormir dans une horrible pièce. Cendrillon, elle, demeure toujours bonne avec elles. Un jour, le fils du Roi organise un bal auquel les deux filles sont conviées. La marraine de Cendrillon, Fée, voyant à quel point elle désirait y aller, lui métamorphose une citrouille en carrosse, ses pauvres vêtements en robe de princesse, etc. Cendrillon va au bal, avec l'instruction de rentrer avant qu'on ne sonne minuit. Elle est alors remarquée pour sa beauté exceptionnelle, notamment par le prince, mais elle rentre avant minuit. Le lendemain, les deux filles de sa belle-mère lui racontent le bal et à quel point une jeune fille était belle (ne sachant pas qu'il s'agit de Cendrillon), ainsi que le prince la recherche. Cendrillon retourne au bal le soir, mais oublie l'heure. Entendant minuit sonner, elle part rapidement elle laisse tomber une de ses pantoufles de verre. Le prince, amoureux, demande que l'on fasse essayer la pantoufle à toutes les jeunes filles pour la retrouver. Comme toutes les autres, les deux sœurs ne peuvent y faire rentrer leur pied. Cendrillon, si. Le prince l'épouse et elle s'assure que les deux filles de sa belle-mère soient logées au palais et mariées à des seigneurs.</p>
------------------------	---

Situation	Extrait	Page	Repérage
<p>Cendrillon est rentrée de son premier soir au bal, et prétend s'enquérir auprès des filles de sa belle-mère ce qu'il s'y est passé.</p>	<p>« Dès qu'elle fut arrivée, elle alla retrouver sa Marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal, parce que le Fils du Roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa Marraine tout ce qui s'était passé au Bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte ; Cendrillon alla leur ouvrir. « Que vous êtes longtemps à revenir ! » leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que se réveiller ; elle n'avait pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées. « Si tu étais venue au Bal, lui dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais pas ennuyée : il y est venu la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons. » Cendrillon ne se sentait pas de joie : elle leur demanda le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes les choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit et leur dit : « Elle était donc bien belle ? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir ? Hélas ! Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours. – Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prêtez votre habit à un vilain Cucendron comme cela : il faudrait que je fusse bien folle. » Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit. »</p>	265-266	Cendrillon 1.

2.3.1.5. *Riquet à la houppe*

Résumé du conte	Une Fée, assistant à l'accouchement de deux reines de royaumes voisins, voit une reine désespérée devant la laideur de son fils nommé Riquet et rend celui-ci très éloquent pour la consoler. L'autre reine, elle, accouche d'une jeune fille très belle et d'une jeune fille très laide. La Fée, pour modérer les émotions de la reine, fait en sorte que celle belle soit dénuée d'esprit, et donne au contraire beaucoup d'esprit à celle laide. En grandissant, la belle jeune fille désespérait de paraître aussi sotte à côté de sa sœur. Un jour, Riquet et elle se trouvent être dans le même bois et, étant venu dans ce royaume justement pour elle, il l'aborde pour lui proposer de se marier et de lui donner par la même occasion de l'esprit. Elle lui promet de l'épouser dans un an et il lui donne de l'esprit immédiatement. Un an se passe et la jeune fille jouit de son esprit mais oublie sa promesse. Par hasard, elle se retrouve être dans le bois le jour prévu de leurs noces, et assiste au préparatif des cuisines. Elle croise Riquet, et le trouve finalement beau. Ils se marient.
------------------------	---

Situation	Extrait	Page	Repérage
La Fée intervient à l'accouchement de la reine d'un royaume voisin pour son premier enfant.	« Au bout de sept ou huit ans la Reine d'un Royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour : la Reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal. La même Fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la Reine, elle lui déclara, que cette petite Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. »	275-276	Riquet 1.
La Fée intervient à l'accouchement de la reine d'un royaume voisin pour son second enfant.	« Cela mortifia beaucoup la Reine ; mais elle n'eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide. « Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée ; votre fille sera récompensée ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la Beauté. – Dieu le veuille, répondit la Reine ; mais il n'y aurait-il point un moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle ? – Je ne puis rien faire pour elle, Madame, du côté de l'esprit, lui dit la Fée, mais je puis tout du côté de la beauté ; et comme il n'y a rien que je ne veuille faire pour votre satisfaction, je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira. » »	276	Riquet 2.
La fille belle mais sans esprit rencontre par hasard Riquet dans un bois, qui était venu dans ce royaume pour elle.	« Ravi de rencontrer [la princesse] ainsi toute seule, [Riquet] l'aborde avec tout le respect et toute la politesse imaginable. Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit : « Je ne comprends point, Madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez ; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre. – Cela vous plaît à dire, Monsieur », lui répondit la Princesse, et en demeure là. « La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste ; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup. – J'aimerais mieux, dit la Princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai et être bête autant que je ne suis. – Il n'y a rien, Madame, qui marque davantage qu'on a de l'esprit, que de croire n'en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-là, que plus on en a, plus on croit manquer. – Je ne sais pas cela, dit la Princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c'est de là que vient le chagrin qui me tue. – Si ce n'est que cela, Madame, qui vous afflige, je puis aisément mettre fin à votre douleur. – Et comment ferez-vous ? dit la Princesse. J'ai le pouvoir, Madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme êtes, Madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en puisse avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser. » La Princesse demeura toute interdite, et ne répondit rien. « Je vois, reprit Riquet à la houppe, que cette proposition vous fait de la peine, et je ne m'en étonne pas ; mais je vous donne un an tout entier pour vous y résoudre. La Princesse avait si peu d'esprit, et en même temps une si grande envie d'en avoir, qu'elle s'imagina que la fin de cette année ne viendrait jamais ; de sorte qu'elle accepta la proposition qui lui était faite. »	277-278	Riquet 3.

2.3.1.6. *Le Petit Poucet*

Résumé du conte	Un Bûcheron et une Bûcheronne ont sept enfants et plus assez d'argent pour les nourrir. Le Bûcheron parvient à convaincre la Bûcheronne qu'il serait préférable de les abandonner dans la forêt plutôt que de les voir mourir de faim chez eux. Le cadet, surnommé Petit Poucet, les entend et ramasse alors des petits cailloux qu'il met dans sa poche. Le lendemain, sur le chemin vers la forêt, le Petit Poucet laisse tomber des cailloux régulièrement, qui lui permettent à lui et ses frères de retourner à leur maison après que les parents les aient abandonnés. Les parents, étant rentrés avant les enfants, ont la surprise de trouver chez eux l'argent qu'un seigneur leur devait. Ils s'offrent alors un festin, après lequel la mère se désole de la perte des enfants. Les enfants rentrent alors dans la maison, chaleureusement accueillis. Après quelque temps, les parents se résolvent de nouveau à les abandonner dans la forêt. Cette fois, le Petit Poucet ne peut prendre que des miettes de pain dans sa poche pour retrouver leur chemin. Malheureusement, les miettes sont mangées par les oiseaux et ils se retrouvent abandonnés au milieu de la forêt, perdus et encerclés de cris de loups. Ils voient au loin une lumière et s'y rendent, sauf qu'ils y trouvent la maison d'un Ogre et y restent pour la nuit. Bien que la femme de l'Ogre essaye de les sauver plusieurs fois, l'Ogre se relève dans la nuit pour les égorger. Le Petit Poucet avait au préalable échangé les couronnes de fleurs que portaient les filles de l'Ogre et les bonnets que lui et ses frères portaient, si bien que l'Ogre trancha la gorge de ses propres filles. Poucet et ses frères s'échappent de la maison et l'Ogre, chaussé de bottes de sept lieues (qui lui permettent de faire une grande distance en peu de temps), les poursuit. Par hasard, il s'endort sur le rocher derrière lequel Poucet et ses frères étaient cachés. Le Petit Poucet lui vole alors ses bottes, et retourne chez sa femme. Il prétend alors que l'Ogre est en danger et qu'elle doit lui donner tout leur argent pour l'aider, ce qu'elle fait. Poucet retrouve alors ses frères chez leurs parents, et leur apporte l'argent. ³³⁷
------------------------	---

Situation	Extrait	Page	Repérage
Le Petit Poucet et ses frères sont chez l'Ogre. Ce dernier, après avoir découvert où sa femme les avait cachés, veut les manger immédiatement. Sa femme intervient pour aider Poucet et ses frères.	« [L'Ogre] alla prendre un grand couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguilait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche. Il en avait déjà empoigné un, lorsque sa femme lui dit : « Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? n'aurez-vous pas assez de temps demain matin ? – Tais-toi, reprit l'Ogre, ils en seront plus mortifiés. – Mais vous avez encore là tant de viande, reprit sa femme ; voilà un Veau, deux Moutons et la moitié d'un Cochon ! Tu as raison, dit l'Ogre ; donne-leur bien à souper, afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher. » »	300	Poucet 1.
Poucet, après avoir volé les bottes de sept lieues à l'Ogre pendant qu'il dormait, retourne dans la maison de l'Ogre et ment à sa femme.	« [Le petit Poucet] alla droit à la maison de l'Ogre où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses filles égorgées. « Votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir, parce qu'autrement ils le tueraient sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur. » La bonne femme fort effrayée lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait : car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie. »	304-306	Poucet 2.

2.3.1.7. *La Belle au bois dormant*

Résumé du conte	Alors qu'un Roi et une Reine organisent un banquet pour le batême de leur fille qu'ils ont eu tant de mal à voir, une vieille Fée qu'ils ont omis d'inviter jette un maléfice sur la princesse. Bien que le maléfice soit allégé par une autre Fée, la Princesse est condamnée à se piquer avec un fuseau et à dormir pendant cent ans. En dépit de tous les efforts des parents, cela finit par arriver ; la Fée endort alors tout le château et le château devient lui-même protégé par la nature environnante. Cent ans plus tard, un prince poussé par les légendes qu'il a entendues décide de pénétrer dans le château pour trouver la Princesse. Le faisant, il la trouve, la réveille, ils s'aiment immédiatement et se marient. Le prince, sachant sa mère Ogresse, est réticent à l'idée qu'elle soit au courant de son mariage. Il ment à sa mère pendant deux ans, durant lesquels lui et la princesse ont deux enfants : l'Aurore et le Jour. À la mort de son père, le prince déclare finalement publiquement leur mariage et ils déménagent au château de l'Ogresse. Alors que le Prince est absent, l'Ogresse essaye de manger les deux enfants et la princesse, en demandant au Maître d'Hôtel de les tuer et de les cuisiner à la Sauce Robert. Le Maître d'Hôtel n'arrive pas à les tuer et trompe l'Ogresse en lui servant du gibier. Cette dernière, malgré tout, finit par découvrir la supercherie et, alors qu'elle allait tuer la princesse et les enfants, son fils revient, et elle se jette dans une cuve remplie de couleuvres, serpents, etc.
------------------------	---

³³⁷ À noter que *Le Petit Poucet* chez Perrault a deux fins alternatives ; nous ne résumons ici que celle dont nous avons pris un extrait.

La Belle au bois dormant semble être un cas particulier, qui ne répond pas aux mêmes critères ou n'utilise pas les mêmes outils que les autres. En effet, l'enjeu de la manipulation du discours dans ce conte semble être ce qui justement est passé sous silence, dans ce que les personnages gardent secret, ne disent pas. Nous relevons ainsi les passages qui nous intéresseront plus tard, et nous nous resterons là, pour l'instant, pour l'analyse de la rhétorique particulière de ce conte.

Situation	Extrait	Page	Repérage
Incipit du conte.	« Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés qu'on ne saurait dire »	185	Belle 1.
A lieu le bâtement de la princesse, auquel sept Fées sont priées. Une huitième vient.	« on vit entrer une vieille Fée qu'on n'avait point priée »	186	Belle 2.
Le Prince vient de réveiller la Princesse et ils tombent amoureux immédiatement	« [Le Prince et la Princesse] ne s'étaient pas encore dits la moitié des choses qu'ils avaient à se dire »	194	Belle 3.
Le Prince et la Princesse se lèvent de la chambre de la Princesse, et vont dîner.	« [le Prince] se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand »	195	Belle 4.
Lendemain de la rencontre entre le Prince et la Princesse.	« le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la Ville, où son Père devait être en peine de lui. Le Prince lui dit qu'en chassant il s'était perdu dans la forêt, et qu'il avait couché dans la hutte d'un Charbonnier, qui lui avait fait manger du pain noir et du fromage. Le Roi son père, qui était un bon homme, le crut, mais sa Mère n'en fut pas bien persuadée, et voyant qu'il allait presque tous les jours à la chasse, et qu'il avait toujours une raison en main pour s'excuser, quand il avait couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu'il n'eût quelque amourette : car il vécut avec la Princesse plus de deux ans entiers. »	195	Belle 5.
Durant les deux ans de mariage secret entre le Prince et la Princesse, la mère du Prince essaye de lui faire dire la vérité.	« La Reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie, mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret [...]. Ainsi le Prince ne voulut jamais rien dire. »	197	Belle 6.
La Princesse (devenue jeune Reine), le Prince et leurs enfants (le Jour et l'Aurore) sont venus emménager chez la mère Ogresse du Prince, après la mort de son père. Peu après, le Prince doit s'absenter et laisser sa femme et leurs enfants seuls avec sa mère Ogresse.	« la Reine-Mère envoya sa Bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie. Elle y alla quelques jours après, et dit un soir à son Maître d'Hôtel : « Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. – Ah ! Madame, dit le Maître d'Hôtel. Je le veux – dit la Reine (et elle le dit d'un ton d'Ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la Sauce-robot. » Ce pauvre homme voyant bien qu'il ne fallait pas se jouer à une Ogresse, prit son grand couteau, et monta à la chambre de la petite Aurore : elle avait pour lors quatre ans, et vint en sautant et en riant se jeter à son col, et lui demander un bonbon. Il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains, et il alla dans la basse-cour couper la gorge à un petit agneau, et lui fit une si bonne sauce que sa Maîtresse l'assura qu'elle n'avait jamais rien mangé d'aussi bon. Il avait emporté en même temps la petite Aurore, et l'avait donnée à sa femme pour la cacher dans le logement qu'elle avait au fond de la basse-cour. »	197-198	Belle 7.
Le Prince est toujours absent, la Reine Ogresse désire manger l'autre enfant.	« Huit jours après la méchante Reine dit à son Maître d'Hôtel : « Je veux manger à mon souper le petit Jour. » Il ne répliqua pas, résolu de la tromper encore une fois »	198	Belle 8.
Le Prince est toujours absent, la Reine Ogresse désire manger la jeune Reine.	« Cela était fort bien allé jusque-là ; mais un soir cette méchante Reine dit au Maître d'Hôtel : « Je veux manger la Reine à la même sauce que ses enfants. » Ce fut alors que le pauvre Maître d'Hôtel désespéra de la pouvoir encore tromper. »	198	Belle 9.
Le Maître d'Hôtel est entré dans la chambre de la jeune Reine, résolu de la donner à manger à la Reine. Quand il rentre, elle se dit prête à mourir comme ses enfants avant elle.	« [la jeune Reine] croyait [ses enfants] morts depuis qu'on les avait enlevés sans lui rien dire »	199	Belle 10.
La Reine Ogresse est persuadée d'avoir mangé la jeune Reine et les deux enfants, et réfléchit à la justification qu'elle donnera à son fils.	« [La Mère-Reine] était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au Roi, à son retour, que les loups enragés avaient mangé la Reine sa femme et ses deux enfants »	199	Belle 11.

La Mère Ogresse a découvert la supercherie et veut s'en venger.	« [la jeune Reine et ses enfants, le Maître d'Hôtel, sa femme et sa servante] étaient là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve, lorsque le Roi, qu'on n'attendait pas de si tôt, entra dans la cour à cheval ; il était venu en poste, et demanda tout étonné ce que voulait dire cet horrible spectacle ; personne n'osa l'en instruire, quand l'Ogresse, enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve »	200	Belle 12.
---	--	-----	------------------

2.3.1.8. Les Fées

Résumé du conte	Une veuve a deux filles : l'aînée qu'elle aime énormément, et la cadette qu'elle n'aime pas du tout et ne considère pas même pas comme sa fille. Cette dernière est envoyée quotidiennement par sa mère pour aller chercher de l'eau à une fontaine très éloignée. Un jour, elle y croise une Fée déguisée en pauvre femme. La cadette, sur sa demande, lui donne de l'eau. La Fée décide alors de récompenser son bon cœur et lui offre le don de, à chaque fois qu'elle parle, avoir des pierres précieuses qui sortent de sa bouche. La cadette revient à son logis et impressionne sa mère par ce don. Cette dernière envoie à la fontaine son autre fille, mais celle-ci ayant moins bon cœur que sa sœur, est punie par la Fée qui lui jette le sort d'avoir des vipères et crapauds qui sortent de sa bouche quand elle parle. Alors que l'aînée est chassée par sa mère et meurt seule, la cadette croise un prince qui l'épouse.
------------------------	---

Nous n'avons pas trouvé dans *Les Fées* d'extrait correspondant à nos critères de détournement rhétorique. Nous chercherons ultérieurement si ce conte contient d'autres procédés de perversions rhétoriques.

2.3.2. Typologie des extraits

Rhétorique et littérature d'Áron Kibédi Varga est le premier ouvrage ayant permis de lire les textes de l'époque classique par un prisme rhétorique. Dans sa première partie, grâce à des traités rhétoriques et la pratique du discours de l'Antiquité, Kibédi Varga distingue et définit trois genres rhétoriques : le discours judiciaire, le discours délibératif et le discours épictique (ou démonstratif)³³⁸. Nous pouvons synthétiser l'explication de ces trois genres par le tableau suivant³³⁹ :

	Délibératif	Judiciaire	Épictique
But de l'orateur	-Conseiller OU -Déconseiller	-Accuse OU -Défend	-Louer OU -Blâmer
Action de l'auditoire	Décider	Juger (innocent ou coupable)	Evaluer (qualités ou défauts)
Position temporelle	Porte sur le futur, sur l'avenir	Porte sur le passé	Présent
Valeurs en jeu	-Utile OU -Nuisible	-Juste OU -Injuste	-Beau OU -Laid

Plus précisément, il est possible de subdiviser ces genres en sous-parties (ou « types³⁴⁰ ») de discours ; en témoignent le nombre de différentes typologies qui ont été dressées au fil des siècles. Ces typologies vont nous intéresser dans notre étude : cela paraît intéressant de pouvoir catégoriser un discours comme étant par exemple certes délibératif, mais aussi de conseil ou de requête. Malgré tout, nous nous sommes résolus à abandonner l'idée de récapituler ici tous les types de discours théorisés, pour ne citer que ceux qui sont employés dans notre corpus. Nous nous accordons en somme avec la démarche de Cécile Lignereux dans son article sur « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », à savoir : « loin de nous l'idée d'entreprendre une cartographie des typologies existantes, ce qui aboutirait

³³⁸ Nous précisons ici qu'il *reprend*, pour lire des textes classiques, des catégories déjà définies par Aristote (voir Aristote, *Rhétorique* [329-323 avant J.C.], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1932, partie 3). Á. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, coll. « Série littérature », 2002, p. 24-28.

³³⁹ Tableau extrait du cours de rhétorique dispensé par Cécile Lignereux en 2019-2020 à l'Université Grenoble Alpes.

³⁴⁰ Nous avons choisi de reprendre le terme employé par François Goyet dans « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, art. cit. Malgré tout, il est aussi possible de trouver ces sous-genres de discours nommés comme « genres du discours » ou encore « espèces de discours ». Christine Noille, notamment, soulève cette question dans « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 3, 2014, p. 2-3. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/337>, consulté le 9 mai 2022.

à d'interminables comparaisons de listes vouées à connaître le sort d'archives aussi touffues qu'inutilisables³⁴¹ ». Autrement dit, en sollicitant les typographies de discours, nous cherchons ici seulement à « disposer d'instruments destinés à faciliter les opérations de perception et d'intelligibilité des formes textuelles. Le profit escompté est donc d'ordre strictement heuristique³⁴² ». En nous basant principalement sur la typologie de Vossius³⁴³ résumée par Francis Goyet³⁴⁴, ainsi que sur celle d'Érasme³⁴⁵ et de Christine Noille³⁴⁶, nous avons complété les colonnes « types de discours » des tableaux qui suivent. À noter cependant que nous avons pris la liberté, quand nous ne trouvons pas de type de discours déjà défini, de les nommer nous-même, comme cela nous paraissait être le plus juste³⁴⁷. Cela sera, évidemment, à affiner plus tard.

2.3.2.1. Le Petit Chaperon rouge

Extrait	Situation d'énonciation ³⁴⁸	Genre du discours ³⁴⁹	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p>Chaperon 1. « En passant dans un bois [le petit chaperon rouge] rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : « Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. – Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, la première maison du village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. » Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long. »</p>	<p>Orateur : le Loup Auditrice : le Petit chaperon rouge</p>	Délibératif	Conseil	Mensonge
<p>Chaperon 2. « Toc, toc. « Qui est là ? » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le loup, en la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sous la huche, et viens te coucher avec moi. »</p>	<p>Orateur : le Loup Auditrice : le Petit Chaperon rouge</p>	Délibératif	Ordre	Tromperie

³⁴¹ C. Lignereux, « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 6, 2016, § 23. URL : [L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique \(openedition.org\)](https://journals.openedition.org/rhetorique/337), consulté le 9 mai 2022.

³⁴² *Id.*

³⁴³ G. J. Vossius, *Rhetorices contractae, sive partitionum oratoriarum libri quinque* [1621], Amsterdam, H. Boom, 1706.

³⁴⁴ F. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, art. cit., p. 7, consulté le 8 mai 2022.

³⁴⁵ Nous solliciterons les types catégorisés par Érasme, traduits précisés par C. La Charité, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais, op. cit.*, p. 245-251.

³⁴⁶ C. Noille, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 3, 2014. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/337>, consulté le 9 mai 2022.

³⁴⁷ Comme ne manque pas de le rappeler Christine Noille (« Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », art. cit.), il est aussi compliqué que long de dresser aujourd'hui une typologie entièrement satisfaisante. Au stade qu'en est notre étude sur les *Contes*, nous avons décidé d'en rester là.

³⁴⁸ Nous aurions parfois pu parler de « locuteurs » plus que d'un « orateur » et d'un « auditeur », mais nous avons finalement décidé que nous nommerions « orateur » le personnage qui a pour but de manipuler l'autre. Pour ces questions, voir C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil, coll. « Sciences humaines », 2021, p. 47.

³⁴⁹ Il paraît ici important de préciser que nous nous sommes basés sur l'article de Francis Goyet, qui récapitule la typologie dressée par Vossius dans la *Rhétorique abrégée*. Cependant, aussi utile soit une typologie comme celle-ci, elle présente certaines limites, comme ne manque pas de le souligner Francis Goyet (« certes, les descriptifs de Vossius visent le systématique, mais ils ne sont pas pour autant à prendre comme du prescriptif, avec un exemple », art. cit.). Parmi celles que nous avons nous aussi rencontrées, se trouve le fait que plusieurs types de discours peuvent se retrouver dans un seul extrait. Nous avons ainsi tranché avec ce que Francis Goyet appelle « la solution » de Crevier, soit en « détermin[ant] la dénomination du discours par la partie qui y domine, et qui en fait le principal objet ». F. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, art. cit., p. 10, consulté le 8 mai 2022.

<p>Chaperon 3. « Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! – C’est pour mieux t’embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! – C’est pour mieux courir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! – C’est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! – C’est pour mieux voir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C’est pour mieux te manger. » Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea. »</p>	<p>Orateur : le Loup Auditrice : Petit chaperon rouge</p>	<p>Délibératif (cherche à ce que le Petit Chaperon rouge ne décide pas de s’enfuir)</p>	<p>Explication</p>	<p>Tranquillisation (mettre note m renvoi que après ?)</p>
--	--	---	--------------------	---

2.3.2.2. La Barbe bleue

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p>Barbe 1. « Au bout d’un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu’il était obligé de faire un voyage en Province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence ; qu’il la priaît de se bien divertir pendant son absence, qu’elle fit venir ses bonnes amies, qu’elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère. « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d’or et d’argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c’est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l’appartement bas : 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. » Elle promit d’observer exactement tout ce qui lui venait d’être ordonné ; et lui, après l’avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. »</p>	<p>Orateur : Barbe bleue Auditrice : sa femme</p>	<p>Délibératif</p>	<p>Menace</p>	<p>Tentation (mettre note m renvoi que après ?)</p>
<p>Barbe 2. « La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu’il avait reçu des Lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l’affaire pour laquelle il était parti venait d’être terminée à son avantage. Sa femme fit tout ce qu’elle put pour lui témoigner qu’elle était ravie de son prompt retour. Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d’une main si tremblante, qu’il devina sans peine tout ce qu’il s’était passé. « D’où vient, lui dit-il, que la clef du cabinet n’est point avec les autres ? – Il faut, dit-elle, que je l’aie laissée là-haut sur ma table. – Ne manquez pas, dit la Barbe bleue, de me la donner tantôt. » Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe bleue l’ayant considérée, dit à sa femme : « Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ? – Je n’en sais rien, répondit la femme plus pâle que la mort. – Vous n’en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre place auprès des Dames que vous y avez vues. » Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d’un vrai repentir de n’avoir pas été obéissante. Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu’un rocher. « Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l’heure. – Puisqu’il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu. – Je vous donne un demi-quart d’heure, reprit la Barbe bleue, mais pas un moment davantage. » »</p>	<p>Oratrice : la femme de Barbe bleue Auditeur : Barbe bleue (Nous pourrions ici parler de « locuteurs », mais c’est le discours de l’épouse qui est le plus intéressant, il me semble, et qui a le plus grand décalage entre l’intention prétendue et l’intention réelle)</p>	<p>Judiciaire</p>	<p>Appel à la pitié³⁵⁰ (Erasmus cité par Lajspquoi → si pas précisé dans le tableau avant)</p>	<p>Tromperie</p>

³⁵⁰ « demande[r] la clémence », « reconnaître sa culpabilité, tout en invoquant des circonstances atténuantes ». Type catégorisé par Érasme et traduit (du latin *deprecatoria*) et précisé par C. La Charité, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais, op. cit.*, p. 245-251. Cité par C. Lignereux, « L’art épistolaire de l’âge classique comme champ d’application du savoir rhétorique », art. cit., note 229

2.3.2.3. *Le Chat botté*

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p>Chat 1. « Tout glorieux de sa proie, [le Chat] s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler. On le fit montrer à l'Appartement de sa Majesté, où étant entré il fit une grande révérence au Roi et lui dit : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître), m'a chargé de vous présenter de sa part. – Dis à ton Maître, répondit le Roi, que je le remercie, et qu'il me fait plaisir. » [...]. Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec plaisir les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître. »</p>	<p>Orateur : le Chat botté Auditeur : le Roi</p>	Épideictique	Don	Panegyrique
<p>Chat 2. « Dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! ». À ce cri le Roi mit la tête à la portière, et reconnaissant le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier, il ordonna à ses Gardes qu'on allât vite au secours de Monsieur le Marquis de Carabas. Pendant qu'on retirait le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre. Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. »</p>	<p>Orateur : le Chat botté Auditeur : le Roi</p>	Délibératif	Requête	Présentation
<p>Chat 3. « Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence. L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer. « 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 ? – Cela est vrai, répondit l'Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion. » [...] Quelques temps après, le Chat, ayant vu que l'Ogre avait quitté sa première forme, descendit, et avoua qu'il avait eu bien peur. « On m'a 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, de vous changer en un Rat, 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, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. »</p>	<p>Orateur : le Chat botté Auditeur : le l'Ogre</p>	Judiciaire	Accusation	Défi
<p>Chat 4. « Le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi : « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. – Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtimens qui l'environnent ; voyons les dedans, s'il vous plaît. » »</p>	<p>Orateur : le Chat botté Auditeur : le Roi</p>	Épideictique	Discours de bienvenue	Tromperie

2.3.2.4. Cendrillon

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p>Cendrillon 1. « Dès qu'elle fut arrivée, elle alla retrouver sa Marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal, parce que le Fils du Roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa Marraine tout ce qui s'était passé au Bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte ; Cendrillon alla leur ouvrir. « Que vous êtes longtemps à revenir ! » leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que se réveiller ; elle n'avait pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées. « Si tu étais venue au Bal, lui dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais pas ennuyée : il y est venu la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons. » Cendrillon ne se sentait pas de joie : elle leur demanda le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes les choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit et leur dit : « Elle était donc bien belle ? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir ? Hélas ! Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours. – Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prêtez votre habit à un vilain Cucendron comme cela : il faudrait que je fusse bien folle. » Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit. »</p>	<p>Oratrice : Cendrillon</p> <p>Auditrices : ses sœurs</p>	Délibératif	Requête	Protection

2.3.2.5. Riquet à la houppe

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p>Riquet 1. « Au bout de sept ou huit ans la Reine d'un Royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour : la Reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal. La même Fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la Reine, elle lui déclara que cette petite Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. »</p>	<p>Oratrice : la Fée</p> <p>Auditrice : la Reine d'un royaume voisin</p>	Délibératif	Aide	Punition
<p>Riquet 2. « Cela mortifia beaucoup la Reine ; mais elle n'eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide. « Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée ; votre fille sera récompensée ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la Beauté. – Dieu le veuille, répondit la Reine ; mais il n'y aurait-il point un moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle ? – Je ne puis rien faire pour elle, Madame, du côté de l'esprit, lui dit la Fée, mais je puis tout du côté de la beauté ; et comme il n'y a rien que je ne veuille faire pour votre satisfaction, je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira. » »</p>	<p>Oratrice : la Fée</p> <p>Auditrice : la Reine d'un royaume voisin</p>	Délibératif	Consolation	Don

<p>Riquet 3. « Ravi de rencontrer [la princesse] ainsi toute seule, [Riquet] l'aborde avec tout le respect et toute la politesse imaginable. Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit : « Je ne comprends point, Madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez ; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre. – Cela vous plaît à dire, Monsieur », lui répondit la Princesse, et en demeure là. « La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste ; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup. – J'aimerais mieux, dit la Princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai et être bête autant que je ne suis. – Il n'y a rien, Madame, qui marque davantage qu'on a de l'esprit, que de croire n'en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-là, que plus on en a, plus on croit manquer. – Je ne sais pas cela, dit la Princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c'est de là que vient le chagrin qui me tue. – Si ce n'est que cela, Madame, qui vous afflige, je puis aisément mettre fin à votre douleur. – Et comment ferez-vous ? dit la Princesse. J'ai le pouvoir, Madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme êtes, Madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en puisse avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser. » La Princesse demeura toute interdite, et ne répondit rien. « Je vois, reprit Riquet à la houppe, que cette proposition vous fait de la peine, et je ne m'en étonne pas ; mais je vous donne un an tout entier pour vous y résoudre. La Princesse avait si peu d'esprit, et en même temps une si grande envie d'en avoir, qu'elle s'imagina que la fin de cette année ne viendrait jamais ; de sorte qu'elle accepta la proposition qui lui était faite. »</p>	Orateur : Riquet Auditrice : la belle princesse	Délibératif	Consolation	Chantage
---	--	-------------	-------------	----------

2.3.2.6. *Le Petit Poucet*

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p>Poucet 1. « [L'Ogre] alla prendre un grand couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche. Il en avait déjà empoigné un, lorsque sa femme lui dit : « Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? n'aurez-vous pas assez de temps demain matin ? – Tais-toi, reprit l'Ogre, ils en seront plus mortifiés. – Mais vous avez encore là tant de viande, reprit sa femme ; voilà un Veau, deux Moutons et la moitié d'un Cochon ! Tu as raison, dit l'Ogre ; donne-leur bien à souper, afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher. » »</p>	Oratrice : la femme de l'Ogre Auditeur : l'Ogre	Délibératif	Conseil	Distraction
<p>Poucet 2. « [Le petit Poucet] alla droit à la maison de l'Ogre où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses filles égorgées. « Votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur. » La bonne femme fort effrayée lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait : car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie. »</p>	Orateur : le petit Poucet Auditrice : la femme de l'Ogre	Délibératif	Requête	Mensonge

2.3.3. Configuration émotionnelle des extraits

Considéré le style simple de Perrault, il n'y a parfois pas d'indication sur la psychologie, les humeurs, les émotions ou les passions des personnages. Pour pouvoir caractériser la configuration émotionnelle de nos extraits, nous nous sommes donc servis des indicateurs suivants : le champ lexical présent dans l'extrait, le cotexte, la typographie ci-dessus (certains types de discours sont accompagnés de certaines émotions), et des articles de Pierre-Emmanuel Moog³⁵¹, de Jean-Pierre Mothe³⁵² et de Christine Noille³⁵³.

Nous notons « AI » pour « Aucune Information », lorsque nous n'avons trouvé d'indication dans aucune de ces sources.

2.3.3.1. Le Petit Chaperon rouge

Extrait	But de l'orateur		Émotion de l'orateur		Émotion provoquée à l'auditeur		Émotion de l'auditeur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p>Chaperon 1. « Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : « Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. – Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, la première maison du village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. » Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons, à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. »</p>	Conseiller	Tromper (mensonge) -- Il ne lui dit pas la vérité, il prend le chemin le plus court	Sympathie	Maligne	Confiance	Confiance	AI	<p>Joie</p> <p>-- P.-E. Moog relève la manifestation corporelle d'émotion suivante : « s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons, à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait »</p>
<p>Chaperon 2. « Toc, toc. « Qui est là ? » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le loup, en la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sous la huche, et viens te coucher avec moi. »</p>	Accueillir	Jouer un rôle -- Cotexte : a pris la place de la grand-mère Contrefait sa voix Répète ce que la grand-mère aurait dit Se cache	Sympathie	Maligne	Confiance	Confiance	Peur -- « peur »	<p>Confiance</p> <p>-- Elle entre</p>

³⁵¹ P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit.

³⁵² J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit.

³⁵³ C. Noille, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », art. cit.

<p>Chaperon 3. « Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! – C’est pour mieux t’embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! – C’est pour mieux courir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! – C’est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! – C’est pour mieux voir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C’est pour mieux te manger. » Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea. »</p>	Expliquer	<p>Tranquilliser</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog écrit sur ce passage : « [le Loup] ne se précipite pas sur l’enfant sans avoir tenté d’abord de la tranquilliser et qu’elle se soit ainsi rapprochée suffisamment de lui pour être totalement vulnérable³⁵⁴ »</p>	<p>Sympathie</p> <p>--</p> <p>Apostrophe</p>	Maligne	Confiance	Confiance	<p>Étonnement</p> <p>--</p> <p>« étonnée »</p>	<p>Confiance</p> <p>--</p> <p>Elle se fait manger</p>
--	-----------	---	---	---------	-----------	-----------	---	--

2.3.3.2. La Barbe bleue

Extrait	But de l’orateur		Émotion de l’orateur		Émotion provoquée à l’auditeur		Émotion de l’auditeur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p>Barbe 1. « Au bout d’un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu’il était obligé de faire un voyage en Province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence ; qu’il la pria de se bien divertir pendant son absence, qu’elle fit venir ses bonnes amies, qu’elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère. « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d’or et d’argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c’est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l’appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d’y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que si il vous arrive de l’ouvrir, il n’y a rien que vous ne devriez attendre de ma colère. » Elle promit d’observer exactement tout ce qui lui venait d’être ordonné ; et lui, après l’avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. »</p>	<p>Menacer</p> <p>--</p> <p>Il la place une interdiction (emploi de « défends ») et décrit la punition si elle désobéit (emploi de « si »)</p>	<p>Tenter</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l’émotion suivante : « colère » (emploi de « colère »)</p>	<p>Colère hypothétique</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l’émotion suivante : « colère » (emploi de « colère »)</p>	<p>Perversité³⁵⁵</p> <p>--</p>	Crainte	Envie ³⁵⁶	AI	<p>Envie</p> <p>--</p> <p>Cotexte : elle ira ouvrir le cabinet</p>

³⁵⁴ P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 11.

³⁵⁵ Nous l’employons dans le sens de « atteint d’une passion perverse », conformément à Jean-Pierre Mothe. Ce dernier explique : « [Barbe bleue] pousse [sa femme] à la faute pour avilir, faire chuter l’épouse et se donner le droit de la punir, la pseudo-justice, le contrat, l’alibi éducatif venant renforcer le plaisir », J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit., p. 33, consulté le 20 avril 2022.

³⁵⁶ J.-P. Mothe commente cette envie : « si l’assassin n’avait cherché qu’à s’assurer une épouse discrète, il se serait désintéressé des cadavres ou aurait détruit les corps des curieuses. Or il les garde, les met en scène et on ne sait plus si la curiosité est redoutée ou si elle est souhaitée. La Barbe bleue veut-il trouver une femme discrète, ou est-il satisfait de trouver une femme curieuse qui lui donne mobile à ses égorgements ? », *ibid.*, p. 26.

<p>Barbe 2. « La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu'il avait reçu des Lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l'affaire pour laquelle il était parti venait d'être terminée à son avantage. Sa femme fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle était ravie de son prompt retour. Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qu'il s'était passé. « D'où vient, lui dit-il, que la clef du cabinet n'est point avec les autres ? – Il faut, dit-elle, que je l'aie laissée là-haut sur ma table. – Ne manquez pas, dit la Barbe bleue, de me la donner tantôt. » Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe bleue l'ayant considérée, dit à sa femme : « Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ? – Je n'en sais rien, répondit la femme plus pâle que la mort. – Vous n'en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrez, et irez prendre place auprès des Dames que vous y avez vues. » Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante. Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu'un rocher. « Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l'heure. – Puisqu'il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu. – Je vous donne un demi-quart d'heure, reprit la Barbe bleue, mais pas un moment davantage. » »</p>	<p>Appel à la pitié</p>	<p>Jouer un rôle³⁵⁷</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « douleur » de la femme (emploi de « affligée »)</p> <p>P.-E. Moog relève les manifestations corporelles d'émotion suivantes : - « sa femme fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle était ravie de son prompt retour » - « elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon » - « avec toutes les marques d'un vrai repentir »</p>	<p>Désolée</p>	<p>Peur</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève les manifestations corporelles d'émotion suivantes : - « plus pâle que la mort » - « d'une main si tremblante »</p>	<p>Pitié</p>	<p>Pitié</p>	<p>Maligne</p> <p>-- (désir lui faire avouer)</p>	<p>Indifférence</p> <p>--</p> <p>« la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu'un rocher »</p>
--	-------------------------	--	----------------	--	--------------	--------------	---	--

2.3.3.3. *Le Chat botté*

Extrait	But de l'orateur		Émotion de l'orateur		Émotion provoquée à l'auditeur		Émotion de l'auditeur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p>Chat 1. « Tout glorieux de sa proie, [le Chat] s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler. On le fit montrer à l'Appartement de sa Majesté, où étant entré il fit une grande révérence au Roi et lui dit : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître, m'a chargé de vous présenter de sa part. – Dis à ton Maître, répondit le Roi, que</p>	<p>Don</p>	<p>Attirer les grâces du Roi sur son maître</p>	<p>Humilité</p> <p>--</p> <p>« grande révérence »</p> <p>Il fait passer son</p>	<p>Fierté</p> <p>--</p> <p>« glorieux »</p>	<p>Aucune</p> <p>--</p> <p>Le Chat donne l'apparence de ne pas en vouloir</p>	<p>Joie, gratitude</p>	<p>AI</p>	<p>Joie</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l'émotion suivante :</p>

³⁵⁷ Pour Pierre-Emmanuel Moog, c'est un « personnage au caractère faux, elle possède de grandes compétences à simuler de manière crédible des émotions qu'elle n'éprouve pas », qui possède une « habile duplicité par l'écart entre les « marques » du vrai et la réalité de ses sentiments faux », P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 13.

<p>je le remercie, et qu'il me fait plaisir. » [...] Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec plaisir les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître. »</p>			<p>don pour celui de son maître</p>					<p>« joie » du Roi (emploi de « plaisir » deux fois) Gratitude (cotexte, suite)</p>
<p>Chat 2. « Dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie » [...] Pendant qu'on retirait le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre. Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. »</p>	<p>Porter assistance en demandant de l'aide -- « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! »</p>	<p>Tromper (mensonge) -- Cotexte : son maître se baigne sur la demande du Chat, il ne se noie pas</p>	<p>Panique -- « Au secours, au secours »</p>	<p>Malice</p>	<p>Empathie</p>	<p>Empathie</p>	<p>AI</p>	<p>Empathie -- « on retirai le pauvre Marquis de la rivière » « Le Roi ordonna [...] pour Monsieur le Marquis de Carabas »</p>
<p>Chat 3. « Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence. L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer. « 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 ? – Cela est vrai, répondit l'Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion. » [...] Quelques temps après, le Chat, ayant vu que l'Ogre avait quitté sa première forme, descendit, et avoua qu'il avait eu bien peur. « On m'a 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, de vous changer en un Rat, 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, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. »</p>	<p>Informar -- « On m'a assuré [...] vous transformer en Lion, en Éléphant ? » « On m'a assuré encore [...] je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible »</p>	<p>Défier -- « je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible. – Impossible ? Reprit l'Ogre, vous allez voir »</p>	<p>Peur -- P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « peur » pour le Chat (emploi de « peur »)</p>	<p>Perfidie -- « Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire » « la mangea »</p>	<p><i>Cas particulier : l'orateur ne veut pas provoquer une émotion chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, le Chat veut que l'Ogre se métamorphose en proie</i></p>	<p>AI</p>	<p><i>Cas particulier : le discours ne provoque pas une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, l'Ogre se métamorphose en proie</i> -- « il se changea en une Souris »</p>	
<p>Chat 4. « Le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi : « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. – Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtimens qui l'environnent ; voyons les dedans, s'il vous plaît. » »</p>	<p>Accueillir -- « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas »</p>	<p>Tromper (mensonge) -- Cotexte : ce château n'appartient pas au Marquis de Carabas</p>	<p>Sympathie</p>	<p>Malice</p>	<p>Sympathie</p>	<p>Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)</p>	<p>Sympathie, être impressionné</p>	<p>Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant) -- Cotexte : le Roi propose au Marquis d'épouser sa fille</p>

2.3.3.4. Cendrillon

Extrait	But de l'orateur		Émotion de l'orateur		Émotion provoquée à l'auditeur		Émotion de l'auditeur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p>Cendrillon 1. « Dès qu'elle fut arrivée, elle alla retrouver sa Marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal, parce que le Fils du Roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa Marraine tout ce qui s'était passé au Bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte ; Cendrillon alla leur ouvrir. « Que vous êtes longtemps à revenir ! » leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que se réveiller ; elle n'avait pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées. « Si tu étais venue au Bal, lui dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais pas ennuyée : il y est venu la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons. » Cendrillon ne se sentait pas de joie : elle leur demanda le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes les choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit et leur dit : « Elle était donc bien belle ? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir ? Hélas ! Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours. – Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prêtez votre habit à un vilain Cucendron comme cela : il faudrait que je fusse bien folle. » Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit. »</p>	<p>S'enquérir d'informations et requête</p> <p>--</p> <p>« elle leur demanda le nom de cette Princesse »</p> <p>« Elle était donc bien belle ? »</p> <p>« ne pourrais-je point la voir ? »</p> <p>« prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours »</p>	<p>Jouer un rôle</p> <p>--</p> <p>« comme si elle n'eût fait que se réveiller »</p>	<p>Endormie et curieuse</p> <p>--</p> <p>« en bâillant, en se frottant les yeux »</p>	<p>« Cendrillon ne se sentait pas de joie »</p> <p>« elle aurait été grandement embarrassée »</p>	<p>Moqueuse</p> <p>--</p> <p>« s'attendait bien à ce refus »</p>	<p>Indifférente</p> <p>--</p> <p>« il y est venu la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons »</p>	<p>Impressionnées</p> <p>--</p> <p>« Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prêtez votre habit à un vilain Cucendron comme cela : il faudrait que je fusse bien folle »</p>	<p>Impressionnées et moqueuses</p>

Il paraît intéressant de noter en outre que Cendrillon est la seule oratrice de nos extraits à ne pas provoquer le discours. Au contraire, elle le subit. Malgré tout, dans la discussion, c'est bien son discours qui présente un décalage entre son but prétendu et son but réel. Il paraît intéressant dès lors de voir que tout l'enjeu de son discours est que son masque ne tombe pas et que les deux sœurs ne découvrent pas sa « double identité ».

2.3.3.5. Riquet à la houppe

Extrait	But de l'orateur		Émotion de l'orateur		Émotion provoquée à l'auditeur		Émotion de l'auditeur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p>Riquet 1. « Au bout de sept ou huit ans la Reine d'un Royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour : la Reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal. La même Fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la Reine, elle lui déclara que cette petite</p>	<p>« modérer la joie de la Reine »</p>	<p>« modérer la joie de la Reine »</p>	<p>AI</p>	<p>AI</p>	<p>Joie modérée</p>	<p>Joie modérée</p>	<p>Joie</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « joie » (emploi de « aise » et</p>	<p>Douleur</p> <p>--</p> <p>Cotexte : « cela mortifia beaucoup la Reine »</p>

Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. »							de « joie » à deux reprises)	
Riquet 2. « Cela mortifia beaucoup la Reine ; mais elle n'eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide. « Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée ; votre fille sera récompensée ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la Beauté. – Dieu le veuille, répondit la Reine ; mais il n'y aurait-il point un moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle ? – Je ne puis rien faire pour elle, Madame, du côté de l'esprit, lui dit la Fée, mais je puis tout du côté de la beauté ; et comme il n'y a rien que je ne veuille faire pour votre satisfaction, je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira. » »	Consoler la Reine	Consoler la Reine	AI	AI	Douleur modérée -- « ne vous affligez point tant »	Douleur modérée -- « ne vous affligez point tant »	Très grande douleur -- « un bien plus grand chagrin » P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « douleur » (emploi de « chagrin ») et « affligez »)	Espoir -- « Dieu le veuille »
Riquet 3. « Ravi de rencontrer [la princesse] ainsi toute seule, [Riquet] l'aborde avec tout le respect et toute la politesse imaginable. Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit : « Je ne comprends point, Madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez ; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre. – Cela vous plaît à dire, Monsieur », lui répondit la Princesse, et en demeure là. « La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste ; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup. – J'aimerais mieux, dit la Princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai et être bête autant que je ne suis. – Il n'y a rien, Madame, qui marque davantage qu'on a de l'esprit, que de croire n'en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-là, que plus on en a, plus on croit manquer. – Je ne sais pas cela, dit la Princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c'est de là que vient le chagrin qui me tue. – Si ce n'est que cela, Madame, qui vous afflige, je puis aisément mettre fin à votre douleur. – Et comment ferez-vous ? dit la Princesse. J'ai le pouvoir, Madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme êtes, Madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en puisse avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser. » La Princesse demeura toute interdite, et ne répondit rien. « Je vois, reprit Riquet à la houppe, que cette proposition vous fait de la peine, et je ne m'en étonne pas ; mais je vous donne un an tout entier pour vous y résoudre. La Princesse avait si peu d'esprit, et en même temps une si grande envie d'en avoir, qu'elle s'imagina que la fin de cette année ne viendrait jamais ; de sorte qu'elle accepta la proposition qui lui était faite. »	« Mettre fin à [sa] douleur »	L'épouser -- (lui sert de condition) « pourvu que vous vouliez m'épouser »	Joie -- P.-E. Moog relève l'émotion suivante : - « joie » (emploi de « ravi ») Cotexte : il la cherchait	Joie	<i>Cas particulier : l'orateur ne veut pas provoquer une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, que la princesse accepte d'épouser Riquet</i>	Douleur, insatisfaction -- P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « douleur » (emploi de « chagrin », « douleur », « mélancolique », « affliger ») et « afflige »)	<i>Cas particulier : le discours ne provoque pas une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, la princesse accepte de l'épouser</i> -- P.-E. Moog relève la manifestation corporelle d'émotion suivante : « demeura toute interdite, et ne répondit rien » « elle accepta la proposition qui lui était faite »	

2.3.3.6. Le Petit Poucet

Extrait	But de l'orateur		Émotion de l'orateur		Émotion provoquée à l'auditeur		Émotion de l'auditeur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p>Poucet 1. « [L'Ogre] alla prendre un grand couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche. Il en avait déjà empoigné un, lorsque sa femme lui dit : « Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? n'aurez-vous pas assez de temps demain matin ? – Tais-toi, reprit l'Ogre, ils en seront plus mortifiés. – Mais vous avez encore là tant de viande, reprit sa femme ; voilà un Veau, deux Moutons et la moitié d'un Cochon ! Tu as raison, dit l'Ogre ; donne-leur bien à souper, afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher. » »</p>	<p>Proposer de repousser le moment où l'Ogre mange les enfants</p> <p>-- « Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? [...] la moitié d'un Cochon ! »</p>	<p>Sauver les enfants</p> <p>-- Cotexte : elle croit pouvoir les empêcher son mari de manger les enfants</p>	<p>Doute</p>	<p>Crainte</p> <p>-- Cotexte</p>	<p><i>Cas particulier : l'orateur ne veut pas provoquer une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, que l'Ogre change d'avis</i></p>		<p>Déterminé</p> <p>-- « [L'Ogre] alla prendre un grand couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche »</p>	<p><i>Cas particulier : le discours ne provoque pas une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, l'Ogre change d'avis</i></p> <p>-- « Tu as raison, dit l'Ogre ; donne-leur bien à souper, afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher »</p>
<p>Poucet 2. « [Le petit Poucet] alla droit à la maison de l'Ogre où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses filles égorgées. « Votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger, car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur. » La bonne femme fort effrayée lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait : car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie. »</p>	<p>Venir au secours de l'Ogre</p> <p>-- « Votre mari [...] que je sois un affronteur »</p>	<p>Voler l'Ogre et sa femme</p> <p>-- Cotexte : l'Ogre ne s'est pas fait prendre par une troupe de voleur, Poucet ment</p> <p>« Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie »</p>	<p>Altruiste</p>	<p>Perfidie</p>	<p>Peur</p>	<p>Peur</p> <p>-- « grand danger » « une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer » « ils lui tenaient le poignard sous la gorge » « ils le tueront sans miséricorde »</p>	<p>Tristesse</p> <p>-- P.-E. Moog relève la manifestation corporelle d'émotion suivante : « pleurait »</p>	<p>Peur</p> <p>-- P.-E. Moog relève les émotions suivantes : « peur » (emploi de « effrayée »)</p>

2.3.4. Déductions possibles

2.3.4.1. Les réussites manipulatoires

Le tableau précédant permet de constater lorsqu'il y a une correspondance entre le but réel de l'orateur et ce qui est provoqué chez l'auditeur après le discours. Nous pouvons ainsi constater l'efficacité des discours manipulateurs (l'orateur parvient à provoquer ce qu'il désire provoquer), en distinguant ceux qui sollicitent du *pathos* et ceux qui sollicitent de l'*actio*.

Extrait	Émotion provoquée à l'auditeur - réellement voulue par l'orateur	Émotion de l'auditeur dans le temps - après le discours
Chaperon 2.	Confiance	Confiance
Chaperon 3.	Confiance	Confiance
Barbe 1.	Envie	Envie
Chat 2.	Empathie	Empathie
Chat 4.	Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)	Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)
Riquet 1.	Joie modérée	Douleur
Riquet 2.	Douleur modérée	Espoir
Poucet 2.	Peur	Peur

Extrait	Action de l'auditeur - réellement voulue par l'orateur	Action de l'auditeur - après le discours
Chat 3.	<i>Action de se métamorphoser en proie</i>	<i>Action de se métamorphoser en proie</i>
Riquet 3.	<i>Action de se fiancer</i>	<i>Action de se fiancer</i>
Poucet 1.	<i>Action que l'Ogre change d'avis</i>	<i>Action que l'Ogre change d'avis</i>

2.3.4.2. Différents détournements

Il semblerait que ces réussites manipulatoires emploient effectivement des procédés rhétoriques de détournements. Parmi eux, on retrouve ce que nous appelons ici des « décalages », soient une différence entre ce qui est prétendu par le discours et ce qui est réellement voulu par l'orateur. Nous avons constaté, à ce stade, trois types de décalages possibles. Pour chacun d'eux, à titre informatif, nous surlignons en vert lorsqu'ils ont été classés comme des « réussites manipulatoires » plus haut.

Le premier, est celui d'un décalage entre le but de l'orateur prétendu et son but réel, que l'on constate dans les cas suivants :

Extrait	But orateur - prétendu	But orateur - réel
Chaperon 1.	Conseiller	Tromper (mensonge)
Chaperon 2.	Accueillir	Jouer un rôle
Chaperon 3.	Expliquer	Tranquilliser
Barbe 1.	Menacer	Tenter
Barbe 2.	Appel à la pitié	Jouer un rôle
Chat 1.	Don	Attirer les grâces du Roi sur son maître

Chat 2.	Porter assistance en demandant de l'aide	Tromper (mensonge)
Chat 3.	Informé	Défier
Chat 4.	Accueillir	Tromper (mensonge)
Cendrillon 1.	S'enquérir d'informations et requête	Jouer un rôle
Riquet 3.	« mettre fin à la douleur [de la princesse] »	L'épouser
Poucet 1.	Proposer	Sauver les enfants
Poucet 2.	Venir au secours de l'Ogre	Voler l'Ogre et sa femme

L'on constate alors que ce décalage concerne quasiment tous les extraits, exceptés :

Extrait	But orateur - prétendu	But orateur - réel
Riquet 1.	« modérer la joie de la Reine »	« modérer la joie de la Reine »
Riquet 2.	Consoler la Reine	Consoler la Reine

Le deuxième décalage est celui des types de discours prétendus et réels.

Extrait	Type de discours prétendu	Type de discours réel
Chaperon 1.	Conseil	Mensonge
Chaperon 2.	Ordre	Tromperie
Chaperon 3.	Explication	Tranquillisation
Barbe 1.	Menace	Tentation
Barbe 2.	Appel à la pitié	Tromperie
Chat 1.	Don	Panegyrique
Chat 2.	Requête	Présentation
Chat 3.	Accusation	Défi
Chat 4.	Discours de bienvenue	Tromperie
Cendrillon 1.	Requête	Protection
Riquet 1.	Aide	Punition
Riquet 2.	Consolation	Don
Riquet 3.	Consolation	Chantage
Poucet 1.	Conseil	Distraction
Poucet 2.	Requête	Mensonge

Le dernier décalage constaté est celui entre les émotions que l'orateur prétend vouloir déclencher chez son auditeur, et celle qu'il veut réellement provoquer.

Extrait	Émotion provoquée à l'auditeur – prétendue voulue	Émotion provoquée à l'auditeur – réellement voulue
Barbe 1.	Crainte	Envie
Chaperon 2.	Ordre	Tromperie
Chat 1.	Aucune	Joie, gratitude
Cendrillon 1.	Moqueuse	Indifférente

Cela exclue donc : **Chaperon 1.** (confiance), **Chaperon 2.** (confiance), **Chaperon 3.** (confiance), **Barbe 2.** (pitié), **Chat 2.** (empathie), **Chat 4.** (sympathie), **Riquet 1.** (joie modérée), **Riquet 2.** (douleur modérée), **Poucet 2.** (peur), ainsi que ceux qui veulent provoquer une action (**Chat 3., Riquet 3., Poucet 1.**).

Annexes

Annexe 1. Signature « P. DARMANCOUR »

E P I T R E.
*pour leur parfaite instruction. Qu'õ
qu'il en soit, MADemoiselle,*

Pouvois - je mieux choisir pour
rendre vrai-semblable
Ce que la Fable a d'incroyable ?
Et jamais Fée au tems jamais,
Fit-elle à jeune Créature,
Plus de dons, & de dons exquis.
Que vous en a fait la Nature !

Je suis avec un très-profond respect

MADemoiselle :

De Votre Altesse Royale ;

Le très-humble & très-
obéissant serviteur ;

P. DARMANCOUR ;

Dernière page de la dédicace à « Mademoiselle »,
des *Histoire ou Contes du temps passé, avec
Moralités*. Disponible en ligne sur Gallica. URL :
[Histoires, ou Contes du tems passé : avec des
moralités / par M. Perrault | Gallica \(bnf.fr\), p. 8.](#)

Annexe 2. Tableau du vocabulaire des émotions, P.-E. Moog

Tableau de relevé du vocabulaire employé par Perrault dans les *Contes* pour qualifier les émotions des personnages. Extrait de : P.-E. Moog « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *Féeries* [En ligne], n°15, 2018, p.15-17. URL : [Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/), consulté le 26 avril 2022. Pierre-Emmanuel Moog utilise l'édition suivante : C. Perrault, *Contes*, Paris, T. Gheeraert (éd.), Champion, « Champion classiques », 2012.

Joie	douleur	embarras	peur	colère	surprise	dégoût
La Belle au bois dormant						
joie (187), amour (187)	fâché (177)	embarrassée (181, 182), embarrassé (187)		furieuse (192), enragée (193)	étonné (193)	
Le Petit Chaperon rouge						
s'amusant (197)			peur (199)		étonnée (199)	
La Barbe bleue						
malices (203)	impatience (205), affligée (207 deux fois)		peur (206)	colère (204)		dégoûtait (202)
Le Maître Chat ou le Chat botté						
contentement (213), plaisir (213 deux fois), amoureuse (215), ravi (215), réjouit (216)	se consoler (212), affligez (213)		peur (215, 216), effrayé (216)		étonné (216)	
Les Fées						
amoureux (222)					étonnée (220)	aversion (219), haïr (222)
Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre						
aises (224), joie (226, 228, 229), admira (228), sourit (229), aise (229), aimer (231)	souffrait (223), peine (225)	embarrassée (229)			étonnement (231)	
Riquet à la houppe						
aise (234), joie (234 deux fois, 237), amoureux (235), ravi (235)	affligée (233), mortifia (234), chagrin (234, 236), 236, affligé (234), douleur (235, 236), mélancolique (236), afflige (236), pas bien aise (237)	embarrassée (239)			étonné (238, 239)	
Le Petit Poucet						
aise (246), plaisir (246), ravis (246), joie (246, 250, 254 deux fois), ravi (250)	chagrinaît (244), douleur (244), fâché (246), chagrin (246), affligés (247), regret (251), las (252)		peur (246, 251, 253 deux fois), peurs (247), frayeurs (248), effrayée (253)		surpris (247), étonnée (252), étonné (252)	

Annexe 3. Tableau des manifestations corporelles des émotions, P.-E. Moog

Tableau de relevé des expressions de manifestations corporelles des émotions employées par Perrault dans les *Contes*. Extrait de : P.-E. Moog « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *Féeries* [En ligne], n°15, 2018, p.17-20. URL : [Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions \(openedition.org\)](http://www.openedition.org), consulté le 26 avril 2022. Pierre-Emmanuel Moog utilise l'édition suivante : C. Perrault, *Contes*, Paris, T. Gheeraert (éd.), Champion, « Champion classiques », 2012.

ligne	syntagme	page
La Belle au bois dormant		
23	grommela quelques menaces entre ses dents	179
24	branlant la tête encore plus de dépit	179
25	frémir	180
26	pleurât	180
27	baisé leur chère enfant	183
28	se sentit tout de feu	185
29	il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux	186
30	regardant avec des yeux plus tendres	186
31	ses discours furent mal rangés	187
32	comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim	187
33	vint en sautant et en riant se jeter à son col	190
34	il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains	190
35	embrasser ses enfants et pleurer avec eux	191
36	qui pleurait, parce que la Reine sa mère le voulait faire fouetter	192
37	une voix épouvantable qui faisait trembler	192
Le Petit Chaperon rouge		
38	courir après des papillons	197
La Barbe bleue		
39	embrassée	204
40	avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois	205
41	en tremblant	205
42	lui tomba de la main	206
43	d'une main tremblante	206
44	plus pâle que la mort	207
45	elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant	207
46	les yeux baignés de larmes	207
47	criait de temps en temps	207
48	criait de toute sa force	208
49	s'écria-t-elle	208
50	à crier si fort que toute la maison en trembla	208
51	se jeter à ses pieds toute éplorée et toute échevelée	208

52	avec des yeux mourants	208
Le Maître chat ou le Chat botté		
53	il gagna aussitôt les gouttières	216
Les Fées		
54	la gronda	220
55	en grondant	221
56	elle courut pour la battre	222
57	pleurer	222
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre		
58	elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie	226
59	elle se mit à pleurer	226
60	elle pleurait si fort qu'elle ne put achever	226
61	en soupirant	226
62	un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus	228
63	le jeune prince ne mangea point, tant il était occupé à la considérer	228
64	les releva, et leur dit, en les embrassant	231
Riquet à la houppe		
65	y plaindre	235
66	demeura toute interdite et ne répondit rien	236
Le Petit Poucet		
67	cœur serré de douleur	244
68	en pleurant	244
69	pleurer de toute leur force	245
70	il la menaça de la battre	246
71	toute en pleurs	246
72	en les embrassant	246
73	ils croyaient n'entendre de tous les côtés que des hurlements de Loups	246
74	ils n'osaient presque se parler ni tourner la tête	247
75	pleurer	247
76	tremblait de toute sa force	248
77	ils ne purent manger tant ils étaient saisis de peur	248
78	il but une douzaine de coups plus qu'à l'ordinaire	250
79	toujours en tremblant	252
80	s'évanouir	252
81	pleurait	253

Annexe 4. Tableau de la typologie des comportements émotionnels, P.-E. Moog

Tableau typologique dressé que fait Pierre-Emmanuel Moog à propos des types de personnages dans les *Contes* de Perrault en fonction de leur comportement émotionnel. Extrait de : P.-E. Moog « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *Féeries* [En ligne], n°15, 2018, p.21. URL : [Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions \(openedition.org\)](#), consulté le 26 avril 2022. Pierre-Emmanuel Moog utilise l'édition suivante : C. Perrault, *Contes*, Paris, T. Gheeraert (éd.), Champion, « Champion classiques », 2012.

Émotivité	incontrôlée	maîtrisée
altruisme	A : altruistes émotifs	B : altruistes à l'émotivité maîtrisée
égocentrisme	C : égocentriques émotifs	D : égocentriques à l'émotivité maîtrisée

Bibliographie

1. *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault

1.1. Bibliographie primaire

1.1.1. Édition de référence

PERRAULT, Charles, *Contes* [1697], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2006.

1.1.2. Éditions consultées

PERRAULT, Charles, *Histoires ou Contes du tems passé. Avec moralités*, Paris, Claude Barbin, 1697. URL : [BnF - Les essentiels de la littérature](#).

PERRAULT, Charles, *Histoires, ou Contes du tems passé : avec des moralités*, À La Haye, 1742. URL : [Histoires, ou Contes du tems passé : avec des moralités / par M. Perrault | Gallica \(bnf.fr\)](#).

PERRAULT, *Contes*, Paris, T. Gheeraert (éd.), Champion, « Champion classiques », 2012.

PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'Oye / Charles Perrault ; ill. de Gustave Doré [supp.réalisé par Christian Biet, Jean-Paul Brighelli et Jean-Luc Rispail] [ill. de Serge Bihannic]* [1861], Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio Junior », 1997.

1.2. Bibliographie secondaire

1.2.1. Ouvrages

DEULIN, Charles, *Les contes de ma mère l'Oie, avant Perrault* [1879], Hachette, 2013.

ESCOLA, Marc, *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. « Foliotheque », 2005.

FRANÇOIS, Cyril, *Les voix des contes – Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Paris, PU Blaise-Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017.

GAILLARD, Aurélia et MAISONNEUVE, Lauriane, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, Paris, Atlante, coll. « Clefs Concours Lettres », 2021.

LEFEBVRE-HENRI, *Chaperon rouge : conte en trois actes en vers*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1900.

MOTHE, Jean-Pierre, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la Psyché », 1999.

SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1973.

PALACIO, Jean de, *Les perversions du merveilleux : « Ma Mère de l'Oye » au tournant du siècle*, Paris, Séguier, coll. « Noir », 1993.

RIZZONI, Nathalie, *Les fées entrent en scène. Le conte en débat : textes critiques de Perrault, Mademoiselle Lhéritier, Villiers, Madame Durand, Madame Murat, Faydit, Morvan de Bellegarde. Avec un conte anonyme*, Paris, Champion, coll. « BGF », 2007.

TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire : notes de lecture* [1981], Paris, Mercure de France, coll. « Littérature générale », 2017, p. 53-62.

Il était une fois l'interdisciplinarité, approches discursives des Contes de Perrault, C. Badiou-Monferran (dir.), Paris, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2010.

1.2.2. Articles

ADAM, Jean-Michel, « L'énonciation narrative dans les *Contes* de Perrault », *Le français moderne*, n° 1, 2012. p. 55-72.

ASLANOV, Cyril, « Archaïsmes lexicaux et néologismes chez Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy », *Malice* [En ligne], Université Aix Marseille, n° 12, 2021, URL : [Archaïsmes lexicaux et néologismes chez Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy | CIELAM \(univ-amu.fr\)](http://www.cielam.univ-amu.fr).

CHUPEAU, Jacques, « Sur l'équivoque enjouée au grand siècle : l'exemple du Petit Chaperon rouge de Charles Perrault », *XVII^e* [En ligne], n° 150, 1986. p. 35-42. URL : [XVII^e siècle : bulletin de la Société d'étude du XVII^e siècle | 1986-01 | Gallica \(bnf.fr\)](http://www.gallica.bnf.fr)

DEFRANCE, Anne, « Matières, manières de dons alimentaires dans quelques contes de Charles Perrault », *Nourriture et littérature. De la fourchette à la plume*, Paris, Les Trois Plumes, 2003. p. 291-302.

HEIDMANN, Ute, « Vénus, la Barbe bleue et la Vierge Marie. Enquête intertextuelle et interculturelle sur une étrange filiation (Apulée, Basile, Perrault, La Force, Gretchen Wild et les frères Grimm) », *Féeries* [En ligne], n° 13, 2016. URL : [Vénus, la Barbe bleue et la Vierge](http://www.gallica.bnf.fr)

Marie. Enquête intertextuelle et interculturelle sur une étrange filiation (Apulée, Basile, Perrault, La Force, Gretchen Wild et les frères Grimm) (openedition.org).

GHEERAERT, Tony, « *Les Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise », *Poétique des genres aux origines obscurs*, 2013. URL : Les Histoires ou contes du temps passé de Charles Perrault (1697). De la boutade à la méprise | Melancholia (hypotheses.org).

MARIN, Louis, « La cuisine des Fées ou le signe culinaire dans les *Contes* de Perrault », *La parole mangée : et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 121-192.

MERLIN-KAJMAN, « Écrire dans la gueule du loup », *Féeries* [En ligne], n° 13, 2016. URL : <https://journals.openedition.org/feeries/994>.

MOOG, Pierre-Emmanuel, « Sœur Anne, je ne vois rien... qu'une poétique de la manipulation », *Féeries* [En ligne], n° 14, 2017. URL : Sœur Anne, je ne vois rien... qu'une poétique de la manipulation (openedition.org).

MOOG, Pierre-Emmanuel, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *Féeries* [En ligne], n° 15, 2018. URL : Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions (openedition.org).

REGUIG-NAYA, Delphine, « Claire Badiou Moferran, Il était une fois l'interdisciplinarité, approches discursives des Contes de Perrault », *Féeries* [En ligne], n°8, 2011, p.208-216. URL : Claire Badiou-Monferran, Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault (openedition.org).

REGUIG-NAYA, Delphine, « Contes merveilleux, Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes », *Féeries* [En ligne], n°4, 2007, p.244-246. URL : Contes merveilleux, Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes (openedition.org).

REGUIG-NAYA, Delphine, « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault », *Féeries* [En ligne], n°15, 2018. URL : Seuils et continuité dans les Contes de Charles Perrault (openedition.org).

SERMAIN, Jean-Paul, « Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes* de Perrault », *Féeries* [En ligne], n°13, 2016. URL : Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les Contes de Perrault (openedition.org).

SCHIMMA, Sabine, « Du gris au doré – La quête d'identité de Cendrillon à travers la couleur », *Féeries* [En ligne], n°17, 2021. URL : Du gris au doré – La quête d'identité de Cendrillon à travers la couleur (openedition.org).

ZUBER, Roger, « La voix de la conteuse et le goût du merveilleux », *Commentaire* [En ligne], n° 40, 1987, p.752-755. URL : [La voix de la conteuse et le goût du merveilleux | Cairn.info](#).

2. Le conte à l'âge classique

2.1. Bibliographie primaire

AULNOY, Marie-Catherine, *Contes de fées* [1697], Paris, Folio, coll. « Folio Classique », 2008.

CAUMONT LA FORCE, Charlotte-Rose, et autres, *Le Cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes des Fées et autres contes merveilleux* [1698], Genève, Barde et Manget & Cie, 1785.

CAUMONT LA FORCE, Charlotte-Rose, *Les Contes des contes* [1698], Paris, Hachette Bnf, coll. « Littérature », 2012.

D'AUNEUIL, Louise, *La tyrannie des fées détruite* [1702], Paris, Indigo & Côté-femmes, 1990.

L'HÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *Œuvres meslées. L'innocente tromperie. L'avare puni. Les enchantemens de l'éloquence* [1696], Paris, Hachette Bnf, coll. « Littérature », 2017.

MAILLY, Louis de, *Les Illustres Fées, contes galants dédiés aux Dames* [1698], Paris, 1698. URL : [Les illustres fées, contes galans . Dédié aux dames | Gallica \(bnf.fr\)](#)

PRÉCHAC, Jean de, *Contes moins contes que les autres, précédés de l'illustre Parisienne* [1698], Paris, STFM, 1993.

2.2. Bibliographie secondaire

2.2.1. Ouvrages

BARCHILON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féeries et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.

BELMONT, Nicole, *La Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le Langage des contes », 1999.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 2020.

DEFRANCE, Anne, PERRIN, Jean-François, *Le Conte en ses paroles – La figuration de l’oralité dans le conte merveilleux du Classisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L’Esprit des Lettres », 2007.

HANNON, Patricia, *Fabulous identities: women’s fairy tales in seventeenth-century*, Amsterdam, Atlanta, coll. « Faux-titre », 1998.

PROPP, VLADIMIR, *Morphologie du conte* [1965], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015.

RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1674], Paris, Genève Droz, coll. Textes littéraires français, 1970.

REDDAN, Bronwyn, *Love, Power, and Gender in Seventeenth-Century French Fairy Tales*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2020.

OPIE, Iona, OPIE, Peter, *The Classic Fairy Tales*, Londres, Granada, 1980.

SEIFERT, Lewis C., *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias*, Londres, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in French », 1996.

SELLIER, Philippe, *Essais sur l’imaginaire classique*, Paris, Champion, 2005.

SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L’Esprit des Lettres », 2005.

2.2.2. Articles

COUVREUR, Manuel, « Du sourire à la morsure », *Féeries* [En ligne], n° 5, 2008. URL : [Du sourire à la morsure \(openedition.org\)](http://openedition.org).

DEFRANCE, Anne, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles : pour une lecture oblique », *Féeries* [En ligne], n° 3, 2006, p. 13-14. URL : [La politique du conte aux xvii^e et xviii^e siècles \(openedition.org\)](http://openedition.org).

DEFRANCE, Anne, « L’enfant dans le conte de fées littéraire (1690-1715) », *Féeries* [En ligne], n° 3, 2006. URL : <https://doi.org/10.4000/feeries.60>

GAILLARD, Aurélia, « Ogres, ogresses, loups et cannibales : l’hospitalité inverse dans

quelques contes littéraires français des XVII^e et XVIII^e siècles », *L'Hospitalité des contes*, PU Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2002.

GAILLARD, Aurélia, « Contes en couleur », *Féeries* [En ligne], n° 17, 2021. URL : [Contes en couleur \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/contes-en-couleur).

GAILLARD, Aurélia, « Les contes, un laboratoire des sens : augmentation sensorielle, polysensorialité et synesthésies », *Féeries* [En ligne], n° 15, 2018. URL : [Les contes, un laboratoire des sens : augmentation sensorielle, polysensorialité et synesthésies \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/les-contes-un-laboratoire-des-sens).

PERRIN, Jean-François, « Lewis C. Seifert, Fairy Tales, Sexuality and Gender in France (1690-1715). Nostalgic Utopias, Cambridge Studies in French », *Féeries* [En ligne], n° 87, 1996. URL : [Lewis C. Seifert, Fairy Tales, Sexuality and Gender in France \(1690-1715\). Nostalgic Utopias, Cambridge Studies in French \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/lewis-c-seifert-fairy-tales).

PERRIN, Jean-François, « Le règne de l'équivoque », *Féeries* [En ligne], n° 5, 2008, p. 133-149. URL : [Le Règne de l'équivoque \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/le-regne-de-l-equivoque).

3. Culture et société

3.1. Bibliographie primaire

CASTIGLIONE, Baldassare, *Le livre du courtisan* [1528], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991.

PERRAULT, Charles, *Apologie des femmes* [1694], Paris, Hachette Bnf, coll. « Littérature », 2017. URL : [L'apologie des femmes . Par Monsieur P** \[Perrault\] | Gallica \(bnf.fr\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/BPT6k638887)

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [1688-1697], Paris, Hachette Bnf, coll. « Littérature », 2020.

3.2. Bibliographie secondaire

3.2.1. Ouvrages

La querelle des Anciens et des Modernes [XVII], Paris, A-M Lecoq (éd.), Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

PECH, Thierry, *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-réforme : Les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières Classiques », 2000.

3.2.2. Articles

3.2.2.1. Sur le thème de la corruption

RODIER, Yann, « Les passions haineuses dans les histoires dévotes de Jean-Pierre Camus : un théâtre didactique des corruptions humaines », *Représenter la corruption à l'âge baroque (1580-1660), Études de lettres* [En ligne], n° 3-4, 2015. URL : <http://journals.openedition.org/edl/891>. p.117-136.

ZUFFEREY, Joël, « Vers une anthropologie de la corruption : Les histoires tragiques de Jean-Pierre Camus », *Représenter la corruption à l'âge baroque (1580-1660), Études de lettres* [En ligne], n° 3-4, 2015. URL : <http://journals.openedition.org/edl/891>. p. 137-156.

SELMECI-CASTIONI, Barbara, « Saintes corruptions. L'édification romanesque de Jean-Pierre Camus au miroir des adaptations d'*Agathonphile* (1621) », *Représenter la corruption à l'âge baroque (1580-1660), Études de lettres* [En ligne], n° 3-4, 2015. URL : <http://journals.openedition.org/edl/891>. p. 157-176.

3.2.2.2. Sur la monstruosité et l'horreur

FERRARI, Stéphan, « Camus comique. L'ivresse d'écrire et de raconter dans l'amphithéâtre sanglant », *Presses Universitaires de France* [En ligne], n° 251, 2011. URL : [Cairn.info](http:// Cairn.info). L'ivresse d'écrire et de raconter dans L'Amphithéâtre sanglant | Cairn.info, p. 189-196.

ISTRIA, Cécile, « Inceste et beauté : *A King No King* de Beaumot et Fletcher », *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 147-162.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La séduction du monstre : Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 93-112.

MANKIN, Robert, « La grammaire de la monstruosité chez David Hume », *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 49-60.

RUCIAK, Astrée, « Autour de François de Rosset : la dimension monstrueuse dans les *Histoires tragiques* », *Association d'études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme* [En ligne], n° 84, 2017. URL : [Cairn.info](http:// Cairn.info). Autour de François de Rosset : la dimension monstrueuse dans les Histoires tragiques | Cairn.info, p. 71-84.

4. Langue, discours et style

4.1. Bibliographie primaire

Aristote, *Rhétorique* [329-323 avant J.C.], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1932.

Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy [1694], Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires de l'Académie française [17^e – 20^e s.] », 2007. URL : https://beluga.univ-grenoble-alpes.fr/permalink/33UGRENOBLE_INST/1vb34gl/alma991002026409706161.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel* [1690], Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, coll. « Société du Nouveau Littré-Le Robert », 1978.

GIBERT, Balthazar, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence* [1730], Paris, Samy Ben Messaoud (éd.), coll. « Honoré Champion », 2004. URL : [La rhétorique, ou Les règles de l'éloquence / par M. Gibert,... | Gallica \(bnf.fr\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/BPT6k-3311191).

KIBÉDI VARGA, Áron, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, coll. « Série littérature », 2002.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou L'Art de parler* [1675], Paris, C. Noille-Clauzade, coll. « Honoré Champion », 1998.

PELLETIER, Gérard, *Reginae Palatium Eloquentiae* [1641], Lyon, Candy, 1653.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois* [1680], Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaire des 16^e et 17^e s. », 2007. URL : https://beluga.univ-grenoble-alpes.fr/permalink/33UGRENOBLE_INST/1vb34gl/alma991002026779706161.

VOSSIUS, Gerardus Johannes, *Rhetorices contractae, sive partitionum oratoriarum libri quinque* [1621], Amsterdam, H. Boom, 1706.

4.2. Bibliographie secondaire

4.2.1. Ouvrages

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, coll. « Champs Classiques », 2009.

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique* [1998], Paris, Belin, coll. « Sup-Lettres », 1998.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994.

FUMAROLI, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* [En ligne], Paris, PUF, 1999. URL : [Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne - Marc Fumaroli | Cairn.info \(usherbrooke.ca\)](https://usherbrooke.ca/histoire-de-la-rhetorique-dans-l-europe-moderne-marc-fumaroli).

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925-1967.

LA CHARITÉ, Claude, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota Bene, 2003.

LAROCHELLE, Marie-Hélène, *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, PUL, 2007.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation* [2000], Bruxelles, Université de Bruxelles, coll. « Ublire Poche », 2008.

SUSINI, Laurent, *L'Insinuation convertie, Pascal, Bossuet, Fénelon, La colombe et le serpent*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'univers rhétorique », 2020.

VIGARELLO, George, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2016.

VIKTOROVITCH, Clément, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil, coll. « Sciences humaines », 2021.

4.2.2. Articles

GOYET, Francis, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 1, 2013. URL : [Le problème de la typologie des discours \(openedition.org\)](https://openedition.org/exercices-de-rhetorique).

LE GUERN, Michel, « Le style dans les Rhétoriques de Caussin et de Vossius », *Littératures classiques* [En ligne], n° 28, 1996, p. 61-68. URL : [Le style dans les Rhétoriques de Caussin et de Vossius - Persée \(persee.fr\)](#).

LIGNEREUX, Cécile, « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 6, 2016, note 229. URL : [L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique \(openedition.org\)](#).

NOILLE, Christine, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 3, 2014. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/337>.

PERRIN, Jean-François, « Le règne de l'équivoque », *Féeries* [En ligne], n°5, 2008, p.133-149. URL : [Le Règne de l'équivoque \(openedition.org\)](#).

PETIT, Adrienne, « Présentation. Roman et Rhétorique aux siècles classiques », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 12, 2019. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/858>.