



HAL
open science

L'émergence d'une figure féminine complexe dans les contes de Cendrillon, La Belle au bois dormant et La Belle et la Bête
Hélène Sovignet-Pont

► **To cite this version:**

Hélène Sovignet-Pont. L'émergence d'une figure féminine complexe dans les contes de Cendrillon, La Belle au bois dormant et La Belle et la Bête. Littératures. 2019. dumas-03898398

HAL Id: dumas-03898398

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03898398>

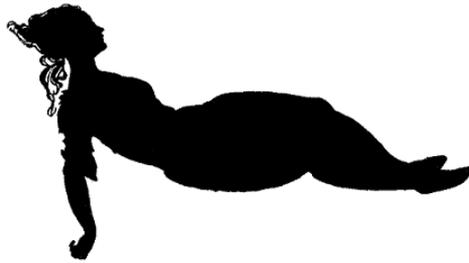
Submitted on 14 Dec 2022

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.

Hélène SOVIGNET-PONT

*L'émergence d'une figure féminine
complexe dans les contes de
Cendrillon, La Belle au bois dormant,
et La Belle et la Bête*



Université d'Artois - UFR Lettres & Arts
Master 2 Littératures d'Enfance et de Jeunesse

Sous la direction de Béatrice Ferrier
2018-2019

« [Certains détracteurs] accusent les contes de fées de sexisme : livrer aux mains des enfants des récits tels que *Cendrillon* et *Blanche Neige* serait une sorte de lavage de cerveau visant à les convaincre que toutes les petites filles doivent être obéissante, passives, et s'adonner gentiment aux joies domestiques en attendant la venue de leur prince charmant. [...]

[Mais ces] héroïnes sont beaucoup plus dynamiques. [...] Ce sont incontestablement des femmes libérées, courageuses, intelligentes, ingénieuses, des femmes de sang-froid et de cœur. »

Alison Lurie, *Ne le dites pas aux grands*, Paris, Rivages, 1999, p. 36-39.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Béatrice Ferrier pour avoir accepté de m'encadrer dans cette étude. Je la remercie pour sa patience, son soutien et ses précieux conseils tout au long de ce travail.

Je remercie également Isabelle Olivier qui a lu ce mémoire et assisté à sa soutenance.

Merci à Mark West, extraordinaire professeur de Littératures d'enfance et de jeunesse à l'Université de Caroline du Nord de Charlotte. Chacun de ses cours était un moment magique. Sa passion et son enthousiasme m'ont permis de trouver ma voie.

Un immense merci à mes parents à qui je dois tant. Mes soirées d'enfance ont été bercées par les récits piochés dans *Mille ans de contes*. Ces histoires du soir continuent, aujourd'hui encore, de m'inspirer.

Je remercie Cécile et Guillemette pour nos échanges passionnants qui m'ont amenée à m'interroger et à entreprendre ce travail d'analyse et de réflexion.

Je souhaite également remercier Caroline et Mélanie qui n'ont eu de cesse de m'encourager. Leur bienveillance a été essentielle pour mener ces recherches à terme.

Je remercie Grégoire qui parvient toujours à trouver les mots justes pour me pousser à avancer. Son soutien indéfectible a permis l'aboutissement de ce projet.

Enfin, merci à Isaac. Né au début de ces recherches, il a accompagné chaque étape de ce travail. Il me tarde de lui lire, à mon tour, *Mille ans de contes*.

Sommaire

INTRODUCTION.....	1
I- LA REPRÉSENTATION DE LA FIGURE FEMININE A TRAVERS L'HISTORICITE DU CONTE	8
I-1. LA TRADITION ORALE.....	9
<i>a- Les racines historiques des contes merveilleux</i>	<i>9</i>
<i>b- Les pertes subies par le conte lors du passage à l'écriture</i>	<i>17</i>
I-2. « L'INVENTION DES CONTES » : LE PROCESSUS DE FIXATION DES CONTES DANS DES ŒUVRES LITTÉRAIRES.....	24
<i>a- La cruauté autour de la figure féminine (victime ou persécutrice) chez Basile et Straparola...24</i>	
<i>b- Perrault, Grimm, Mme Leprince de Beaumont : adaptation, transmission et éducation.....29</i>	
II- SYMBOLES ET THEMATIQUES LIES AU FEMININ : UN LANGAGE UNIVERSEL ?	33
II-1. DU MYTHE AU CONTE : LES ELEMENTS SYMBOLIQUES DE LA FEMINITE	34
<i>a- Le sommeil, symbole de la puberté ?.....</i>	<i>34</i>
<i>b- Les cendres, symbole de la servitude ?</i>	<i>40</i>
<i>c- Le monstre, symbole du futur époux ?.....</i>	<i>44</i>
II-2. LE PARCOURS INITIATIQUE DE LA FIGURE FEMININE A TRAVERS LES CULTURES.....	48
<i>a- L'attachement aux parents</i>	<i>49</i>
<i>b- La recherche de l'époux</i>	<i>54</i>
<i>c- Le foyer conjugal.....</i>	<i>58</i>
III. LE POUVOIR DES FEMMES, DANS LES CONTES ET DANS LEUR HISTOIRE	61
III-1. DE L'IMPORTANCE DES FEMMES DANS LA PERENNITE ET L'UNIVERSALITE DU CONTE.....	61
<i>a- Les conteuses</i>	<i>62</i>
<i>b- La querelle des femmes</i>	<i>65</i>
<i>c- Le public féminin</i>	<i>68</i>
III-2. LA PUISSANCE INSOUÇONNÉE DE LA FIGURE FEMININE.....	73
<i>a- La patience, une clé pour prendre son destin en main ?.....</i>	<i>73</i>
<i>b- La puissance créatrice des femmes</i>	<i>79</i>
<i>c. Le pouvoir humanisateur.....</i>	<i>82</i>
III-3. L'HOMME EST UNE FEMME COMME LES AUTRES.....	85
<i>a- L'animus de la femme selon Marie-Louis von Frantz : créativité et action en chaque</i> <i>personnage féminin.....</i>	<i>86</i>
<i>b- L'anima des hommes : le féminin enfoui dans la figure masculine</i>	<i>90</i>
<i>c- L'alliance de la féminité et de la masculinité.....</i>	<i>93</i>
CONCLUSION.....	102
ANNEXES.....	105
BIBLIOGRAPHIE	117

Le 21 juin 2005, l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) annonce que les contes des frères Grimm appartiennent désormais au patrimoine mondial de l'humanité et sont inscrits au registre de la « Mémoire du monde¹ ». D'après l'UNESCO, « ce qui rend exceptionnel le concept de patrimoine mondial est son application universelle² ». Ainsi, les *Contes pour les enfants et les parents* de Jacob et Wilhelm Grimm « appartiennent à tous les peuples du monde³ » et constituent un élément essentiel de l'histoire de l'humanité. Comme le souligne Dominique Peyrache-Leborgne, professeur de littératures comparées à l'université de Nantes, cette décision de l'UNESCO rappelle que le conte est un « objet infini, intemporel, [qui absorbe] les strates socio-historiques et les cultures qu'il traverse sans se laisser réduire par elles⁴ ».

Cette notion d'universalité, caractéristique du conte, interroge. Comment expliquer que cet objet parvienne, à ce point, à traverser les cultures et les siècles pour être si prégnant dans toutes les civilisations ? Pour Nadine Decourt, anthropologue comparatiste :

Les contes touchent au niveau le plus profond, structurel, des sociétés, puisque la plupart d'entre eux évoquent des problèmes communs à toute l'humanité : les rapports entre nature et culture, et l'existence même de la cellule de base qu'est la famille comme cadre de la reproduction sociale.⁵

Ainsi, en touchant à l'intime, ces récits revêtent un caractère universel qui leur permet un renouvellement perpétuel. Mais si les thématiques abordées sont semblables, les façons de les traiter sont multiples. Ce sont les fondements culturels d'une société qui vont déterminer la forme du texte, en modifiant simplement quelques détails ou en apportant des changements conséquents. Par exemple, dans certains récits d'Afrique, les aventures de Cendrillon concernent un jeune homme. L'ethnologue Denise Paulme explique la

¹ Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, p. 9.

² « *Notre patrimoine mondial* », Site de l'UNESCO. En ligne : <https://whc.unesco.org/fr/apropos/> [consulté le 17 novembre 2018].

³ *Id.*

⁴ Dominique Peyrache-Leborgne, « Violence et douceur des contes de Grimm, dans le texte et dans l'image, des frontispices anciens aux albums contemporains », *Vies et métamorphoses des contes de Grimm. Traductions, réception, adaptation*, Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 105.

⁵ Nadine Decourt et Jean-Baptiste Martin, *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 24.

substitution d'un garçon à une fille par le fait que dans certaines cultures, « un cendrillon masculin [aura] plus de chances de retenir l'attention de son public [...] que le sort d'une jeune fille maltraitée⁶ ». Les modifications nécessaires à l'identification des lecteurs sont donc apportées en fonction des civilisations dans lesquelles les récits s'ancrent. Grâce à ces diverses mutations, le conte prend une place déterminante au cœur de chaque culture. Il permet à tout individu de s'identifier aux protagonistes afin d'en apprendre davantage sur les épreuves et les étapes auxquelles celui-ci sera confronté au sein de la société dans laquelle il évolue. Mireille Piarotas estime d'ailleurs qu'à travers le conte, c'est une partie de l'histoire « d'un peuple ou d'un groupe humain que l'on peut lire », soulignant ainsi la « souplesse d'un récit qui, à partir d'une trame commune, tisse des messages particuliers⁷».

Cette idée de trame commune renvoie indubitablement aux contes les plus célèbres que nous trouvons aux quatre coins du globe. Parmi eux, *Cendrillon* ou *Blanche-Neige*, qui mettent en scène des figures féminines incarnant parfaitement l'idée que les lecteurs européens se font d'une héroïne de contes de fées. Dans l'imaginaire collectif occidental, ces héroïnes ne semblent avoir d'autre étoffe que celle d'incarner la demoiselle en détresse attendant, nécessairement au sein de la sphère domestique, un prince charmant qui viendra les sauver. En effet, comme le soulignent Mélanie Dulong et Marion Gingras-Gagné « ces modèles féminins véhiculés par plusieurs [...] contes correspondent aux normes civilisées de l'époque où ils ont été écrits⁸ et sont [désormais] plus que jamais pointés du doigt, et accusés d'encourager la proactivité chez les hommes et la passivité chez les femmes⁹ ». Parce que ces contes nous accompagnent depuis l'enfance, nous avons l'impression de les connaître parfaitement. Pour nous, lecteurs occidentaux du XXI^e siècle, la figure féminine n'accomplit pas d'actes mémorables et s'inscrit dans la passivité puisqu'elle se trouve dans l'attente du prince. Ce dernier hériterait, lui, du beau rôle puisqu'il est dans l'action. Pourtant, si dans les faits la figure masculine a une fonction salvatrice, son personnage ne

⁶ Denise Paulme, *Cendrillon en Afrique*, Paris, éditions Galaade, 2007, p. 213.

⁷ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes*, Paris, Éditions Imago, 1998, p. 10.

⁸ Mélanie Dulong, *Corps de femmes et contes de fées : une étude de "La femme de l'Ogre" de Pierrette Fleutiaux, et Peau d'âne de Christine Angot*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, 2011, Montréal : Université du Québec, p. 3.

⁹ Marion Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », *Postures, La disparition de soi : corps, individu et société*, juin 2017, n°26. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/gingras-gagne-26> [Consulté le 07 janvier 2019].

semble pas plus construit que celui de la figure féminine. En effet, tous deux peuvent se voir reprocher leur manque de profondeur psychologique. Souvent limités à un nom ou une fonction, ceux-ci paraissent subir leur sort. Alina Pelea, qui s'intéresse aux aspects culturels dans la traduction du monde merveilleux, estime que cette interprétation ne rend pas justice au conte :

À cause du nombre réduit de ressorts qui animent le personnage du conte merveilleux, on a déduit que ce dernier se caractériserait par la superficialité. En fait, ce trait dérive lui aussi de la structure schématique du conte.¹⁰

D'après elle, lorsque nous abordons un conte, il est essentiel de se souvenir des propos d'Ovidiu Bîrlea. Ce folkloriste roumain insiste sur la nécessité qu'a le conte de réduire son schéma afin que lui soient conférés des attributs aussi universels que possible¹¹. Ainsi, les informations concernant l'action ou les personnages ne seront nullement développées de manière à « trouver leur place dans les endroits les plus différents et auprès de générations séparées par des millénaires¹² ». Cette analyse invite donc à réinterroger plus précisément les personnages des contes et leurs thématiques universelles.

Mireille Piarotas souligne que le conte se montre « un terrain privilégié pour l'étude d'une histoire particulière, celle des femmes¹³ » puisque « derrière [leur] image lisse et sans surprise, se lit en filigrane un autre message¹⁴ ». Cette affirmation a vivement suscité notre intérêt. En effet, il est si souvent soutenu que la représentation de la femme dans les contes de fées est réduite à une fonction de faire-valoir qu'il nous a semblé passionnant de redécouvrir son rôle à travers les récits que nous connaissons et ceux venus d'ailleurs. Afin de réinterroger la représentation féminine dans les contes, il nous a paru essentiel de porter notre intérêt sur les contes merveilleux qui, à l'inverse des contes d'animaux ou des contes facétieux, sont bâtis sur le passage de la cellule familiale à la cellule conjugale, inscrivant leur

¹⁰ Alina Pelea, « Analyse des personnages de contes comme culturèmes et unités de traduction », *Translationes, Traduire le culturème*, 2009, n°1. En ligne : <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/tran.2009.1.issue-1/tran-2014-0005/tran-2014-0005.pdf> [Consulté le 05/12/2018].

¹¹ Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești [Petite encyclopédie des contes roumains]*, Bucarest, Editura științifică și enciclopedică, 1976, 479 p.

¹² *Id.*

¹³ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p.12

thématique dans des représentations profondément sociétales. Notre corpus portera donc sur trois contes : *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault, *Cendrillon* des Frères Grimm et *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont. Notre choix s'est délibérément porté sur des contes écrits par trois auteurs à des époques différentes afin que nous puissions avoir la possibilité d'analyser plus précisément trois manières bien distinctes d'aborder un conte de fées. Lier ces récits nous paraît intéressant dans la mesure où tous trois renvoient au même mythe. Comme le souligne Odile Gandon dans son ouvrage qui traite des dieux et héros de l'Antiquité, « les aventures de Psyché et d'Eros, c'est un peu *La Belle et la Bête*, *Cendrillon* et *la Belle au bois dormant*¹⁵ ». Effectivement, cette histoire d'amour renvoie, par de nombreux éléments, aux trois textes du corpus. Psyché, jeune femme ravissante se voit prédire par un oracle son mariage futur avec un « monstre horrible et cruel », telle la Belle avec la Bête. Un jour, emmenée par les dieux dans un somptueux palais, elle finit par s'endormir : « agréablement couchée sur un tendre lit de gazon, et l'âme moins agitée, Psyché se rassure et se laisse aller à un doux sommeil¹⁶ » et est rejointe dans sa couche par celui qui se dit être son mari. Cela renvoie bien entendu au sommeil de la Belle au bois dormant mais aussi au viol décrit dans *Soleil, Lune et Thalie*, récit originel ayant inspiré le conte de la jeune fille endormie. Enfin, l'héroïne traverse de nombreuses épreuves au cours desquelles elle est vouée à la servitude et subit le comportement odieux de ses deux sœurs, telle Cendrillon¹⁷.

Au-delà de l'inspiration du mythe, ces trois contes relatent le parcours d'une jeune femme faisant face à une malédiction ou un destin impitoyable. La Belle au Bois Dormant est condamnée à dormir cent ans, Cendrillon vouée à être l'esclave de sa marâtre et la Belle à demeurer enfermée dans un château aux côtés d'un monstre. La dimension de cette cruauté trouvera écho dans un rapprochement des récits sources de Basile et Straparola (*Soleil, Lune et Thalie*, *La chatte cendreuse*, et *Le Roi Porc*). Quant aux thématiques abordées, elles permettront de traiter de la dimension universelle de ces trois contes, notamment à travers

¹⁵ Odile Gandon, *Dieux et héros de l'Antiquité - Toute la mythologie grecque et latine*, Paris, Ldp jeunesse, 2014, p. 352.

¹⁶ Apulée, *Le conte de Psyché*, dans Fabienne Raphoz, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, Paris, Éditions José Corti, 2003, p. 351.

¹⁷ *Id.*

le parcours initiatique de la jeune fille qui doit apprendre à quitter le foyer familial pour créer son foyer conjugal.

D'après Patricia Eichel-Lojkine, « le conte, [...] nous [met] en présence de versions multiples sans préséance généalogique¹⁸ ». Il y a alors deux possibilités pour aborder un conte et en faire son interprétation. À la manière de Marc Escola, nous pouvons accompagner l'étude du texte de toute une érudition historique ou alors, procéder à une lecture sur plusieurs portées, en faisant référence, par exemple pour Perrault, aux œuvres de Straparola (*Les Nuits facétieuses*) ou Basile (*le Pentamerone*). Le corpus littéraire sélectionné nous permettra donc d'étudier les frères Grimm, Perrault et Mme Leprince de Beaumont en adoptant la seconde méthode. Cette étude nous amènera, non pas à comparer, mais à lier ces différents textes pour comprendre au mieux leur évolution, leur transformation et leur adaptation car, comme l'explique Patricia Eichel-Lojkine :

Le conte est, plus qu'un texte, un récit qui se constitue par combinaison et réagencement de constellations mouvantes de motifs et de séquences qui se retrouvent dans des versions différentes, indépendamment des siècles, des nationalités et des supports.¹⁹

À travers la (re)découverte de ces textes, nous pourrions étudier l'édulcoration et les progrès dont ils ont été l'objet, la façon dont les thèmes et la représentation de la figure féminine ont été traités en fonction des pays, des époques, des traditions, des destinataires pour répondre au mieux à l'idée de transmission interculturelle. Afin de proposer une analyse plus soutenue, il a fallu opérer un choix parmi les principaux contes merveilleux mettant en scène un personnage féminin lors de son parcours initiatique. Nous avons décidé d'exclure de ce corpus les contes de *Blanche-Neige* et *Peau d'Âne* pour plusieurs raisons. Le rôle qui leur est attribué figure déjà dans le corpus puisque la Belle au bois dormant occupe, comme ces deux personnages, une fonction de princesse. Le quotidien de Blanche-Neige et de Peau d'Âne est également présent à travers le personnage de Cendrillon qui, tout comme elles, remplit de nombreuses tâches imposées. Les symboliques du soulier perdu dans *Cendrillon* et du sommeil dans *la Belle au bois dormant* peuvent également être retrouvées dans ces

¹⁸ Patricia Eichel-Lojkine, « La logique du conte », *Littératures au Sud*, Marc Cheymol (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009, p. 229-232.

¹⁹ *Id.*

deux contes à travers la bague de Peau d'Âne et l'endormissement de Blanche-Neige. Enfin les thématiques de la jalousie et de la rivalité sont également abordées dans les récits du corpus.

Pour étudier au mieux l'universalité de ces contes, il est indispensable de se pencher sur quelques versions venues d'ailleurs. Il était difficile de faire un choix tant l'offre de récits est riche. Nous avons décidé de retenir pour chacun de ces trois contes des histoires qui proposent des variantes enrichies de leur propre culture (cf. annexes 1, 2 et 3) et d'autres qui muent l'héroïne en héros afin d'élargir cette réflexion sur l'universalité et la figure féminine. Il était donc important de parcourir des histoires mettant en scène les mêmes personnages ou présentant de véritables analogies. Pour *La Belle au bois dormant*, nous étudierons le conte de *Sûrya Bai*²⁰, variante indienne dans laquelle la jeune fille s'assoupit après s'être griffée à l'ongle acéré d'un démon la menaçant. Le conte grec, *Le prince endormi*²¹, nous permettra d'appréhender une version où la Belle doit réveiller son bien-aimé.

L'anthologie réalisée par Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre dans *Sous la Cendre. Figures de Cendrillon*²², permettra de parcourir des variations insolites du célèbre conte qui donnent à voir combien l'histoire, bien qu'universelle, évolue au gré des langues et cultures qu'elle traverse. Nous nous concentrerons principalement sur quelques récits asiatiques et africains. En effet, les histoires racontées en Chine, au Tibet, au Vietnam et au Japon sont particulièrement intéressantes pour les nombreuses facettes de l'héroïne qu'elles proposent. Bien éloignée de la jeune fille lisse que nous connaissons, nous y découvrons une Cendrillon rusée qui peut parfois se muer en meurtrière. Au Nigeria²³, celle-ci devient un jeune homme. Cette mutation singulière donne nécessairement matière à réflexion.

²⁰ Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends [1868]*, Londres, Éditions John Murray, 1898, p. 61-70.

²¹ Gilles Decorvet, *Contes de Grèce et de Chypre*, Mandelieu-la-Napoule, Éditions Esprit Ouvert, 2004, p. 65-71.

²² Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti Editions, 2007, 423 p.

²³ Abayomi Fuja, *Oni et le grand oiseau*, dans Denise Paulme, *Cendrillon en Afrique*, op. cit., p. 71.

L'ouvrage *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, de Gilles Bizouerne et Fabienne Morel²⁴ met en scène des jeunes femmes confrontées à différents types d'époux (un taureau, un escargot, un dragon, un bouc). La forme de la bête interroge selon la culture dans laquelle elle s'inscrit. De plus, ces contes dépeignent une Belle courageuse et persévérante face à son époux monstrueux et aux épreuves qui lui sont réservées. Il sera également intéressant d'étudier *La princesse grenouille*²⁵ d'Alexandre Afanassiev dans lequel un jeune homme est condamné à épouser une magicienne transformée en grenouille afin de voir ce que l'inversion des rôles permet et implique.

Chacune de ces versions apporte un éclairage nouveau à la figure féminine telle que présentée dans les contes merveilleux et nous amène à reconsidérer les éléments immuables qui reviennent d'un récit à un autre. Aussi, il convient de s'interroger sur l'idée suivante : En quoi les éléments universels présents dans les contes de *Cendrillon*, *la Belle au bois dormant* et *la Belle et la Bête* permettraient-ils l'émergence d'une figure féminine plus complexe qu'il n'y paraît ?

Autour de ce corpus, nous nous intéresserons à l'évolution de la figure féminine dans l'histoire du conte, allant de la tradition orale aux récits littéraires. Comme l'indique Nicole Belmont dans ses travaux consacrés à l'origine des contes et à leur transmission orale, il est indispensable, lorsque l'on se penche sur cet objet de « différencier [les] récits traditionnels et les contes écrits ou littéraires. Le processus de transmission de "bouche à oreille" donne au conte traditionnel sa spécificité²⁶». Et c'est lorsque nous prenons le temps de nous intéresser à ces fameux récits traditionnels dont les versions orales folkloriques n'ont cessé d'abonder depuis le Moyen-âge, selon l'ouvrage *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*²⁷, que nous réalisons qu'il s'agit en réalité d'un « répertoire souvent méconnu, voire occulté, en France notamment, par le recueil de Perrault qui, du fait de sa

²⁴ Gilles Bizouerne et Fabienne Morel, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, Paris, Syros Jeunesse, 2010, 91 p.

²⁵ Alexandre Afanassiev, *Contes populaires russes* [1855], (tome III), traduction Lise Gruel-Apert, Paris, Éditions Imago, 2010, p. 207.

²⁶ Nicole Belmont, « Le secret dans les contes de tradition orale », dans AFIREM (Association Française d'Information et de Recherche sur l'Enfance Maltraitée), *Secret maintenu, secret dévoilé : à propos de la maltraitance*, Paris, Éditions Karthala, 1994, p. 13.

²⁷ Nicole Belmont, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

réussite littéraire exceptionnelle, lui fait écran.²⁸ » Il est en effet important d'établir un parallèle entre la dimension orale qui constitue, comme le formule Nicole Belmont, « l'invention des contes » et la forme littéraire, qui leur a permis d'arriver jusqu'à nous. Qu'il s'agisse de récits de tradition orale ou littéraires, les thématiques et symboles mentionnés à travers ces histoires sont identiques. Dans sa *Morphologie du conte*, Vladimir Propp s'interroge :

Comment expliquer que [ces histoires] en Russie, en Allemagne, en France, en Inde, chez les Indiens d'Amérique et en Nouvelle-Zélande se ressemblent, alors qu'aucun contact entre les peuples ne peut être prouvé historiquement ?²⁹ »

Notre recherche nous permettra d'analyser ces éléments qui définissent les figures féminines des contes et sont communs aux différentes versions étudiées, quelle que soit la culture dans laquelle le récit est ancré. Cela nous amènera à déterminer ce qu'ils révèlent de la femme. Enfin, nous réinterrogerons les caractéristiques du féminin et du masculin à travers les contes. Car comme l'explique Marie-Louise Von Franz³⁰, dans chaque conte, la femme peut trouver sa part de masculinité, et l'homme, la féminité qui sommeille en lui.

I- La représentation de la figure féminine à travers l'historicité du conte

S'il paraît impossible de retracer l'origine des contes tant leurs sources semblent remonter à « des temps immémoriaux³¹ », il existe néanmoins des traces de la provenance de ces histoires devenues si célèbres. Les collectes des contes issus de la tradition orale ont notamment permis de (re)découvrir les récits ayant inspiré les contes littéraires. Quelles sont leurs racines ? De quelle manière ont-ils été figés dans l'écrit et quelle place ont-ils donné à la figure féminine ?

²⁸ Jean Derive, « Nicole Belmont, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale* », *Études rurales*, 2003, n°155. En ligne : www.etudesrurales.revues.org/65 [Consulté le 17 avril 2017].

²⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.

³⁰ Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 298.

³¹ Marion Gingras-Gagné, « De Perrault aux contes "relookés". Étude de la pérennité du conte de Cendrillon dans l'imaginaire contemporain », *Post-Scriptum*, 2017, n°23. En ligne : <https://post-scriptum.org/23-05-de-perrault-aux-contes-%E2%80%89relookes%E2%80%89etude-de-la-perennite-du-conte-de-cendrillon-dans-limaginaire-contemporain/> [Consulté le 6 avril 2019].

I-1. La tradition orale

D'après François Le Tollec, le conte de tradition orale est « un art collectif créé par le peuple et pour le peuple³² ». En effet, ces histoires qui reposent sur les conteurs, sur leur imagination et leur capacité à transmettre un récit, sont vouées à se transformer au gré de leurs paroles en fonction du public et de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent. Or, la parole est en mouvance perpétuelle. Elle n'a pas vocation à demeurer et est donc libre d'évoluer au fil du temps, devenant ainsi l'inspiration même des contes littéraires à venir.

a- Les racines historiques des contes merveilleux

Nombreux sont les folkloristes ayant essayé de déterminer l'origine des contes afin d'expliquer leur longévité. Au XIX^e siècle, l'existence de récits similaires dans des zones géographiques très éloignées constituait une énigme qu'ils voulaient absolument résoudre. C'est ce qu'explique Michèle Simonsen, dans son ouvrage consacré à l'origine des contes populaires³³ :

Certaines [théories] font naître les contes en un endroit unique, à partir duquel ils se seraient diffusés progressivement ; d'autres les font naître en plusieurs points du globe indépendamment les uns des autres. Certaines voient dans les motifs des contes des symboles, d'autres les interprètent littéralement, comme le souvenir de pratiques et d'institutions réelles.

La tâche s'avère ainsi laborieuse et l'énigme semble destinée à ne jamais être totalement résolue. L'oralité des contes conservera, quoi qu'il advienne, une part de son mystère sur son origine. Il demeure toutefois intéressant de comprendre les modes de transmission qui ont permis à ces récits de traverser les siècles. Marie-Louise Ténèze rappelle que la veillée, familiale et de voisinage, a constitué un milieu d'émission privilégié³⁴ pour le long conte

³² François Le Tollec, « De la tradition orale à la préservation de l'expression. Transmission ou interprétation d'un langage », 3^e Colloque international de l'ISHS-UBO, *Transmission(s) entre pertes et profits*, Brest, 14-16 novembre 2012. En ligne : <http://geoarchi.univ-brest.fr/sitec/ishs/24-De-la-tradition-orale-a-la-preservation-de-l-expression.html> [Consulté le 12 mai 2019].

³³ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 54.

³⁴ Philippe Jacquin, « Le conte populaire en France : une interview de Marie-Louise Ténèze », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1982, tome 89, n° 1, p. 107-113.

traditionnel en milieu rural. Il faut bien comprendre que la transmission de contes était alors la principale source de divertissement et d'éducation. Cette transmission s'effectuait au sein d'assemblées qui avaient toutes un but bien précis. L'anthropologue Louis Marin a consacré une grande partie de ses travaux aux institutions traditionnelles collectives qui ont permis la transmission et la conservation des contes. Il a notamment créé une typologie des *institutions de transfert*³⁵ dans laquelle il distingue³⁶:

- Les *réunions de bambins*, destinées à initier les enfants à la littérature populaire en transmettant la pensée et le style des « morceaux [...] avec une fidélité minutieuse et admirative. » Il s'agissait alors de donner aux contes une valeur éducative visant à enseigner au public d'enfants, les codes de la société et les bonnes manières.
- Les *réunions de garçonnets ou de fillettes* constituaient, elles, une sorte de cours de « culture technique générale ». Les anecdotes, proverbes et contes étaient utilisés dans le dessein d'inculquer un savoir concernant un corps de métier, de manière à féconder « l'esprit de toutes les professions ».
- Les *fêtes locales et traditionnelles* permettaient aux adultes de « cultiver » la littérature orale et aux adolescents de faire leur « entrée dans le monde ».
- Les *couarails*, donnaient aux femmes l'occasion de se retrouver pour échanger des rumeurs et contes. Si ces assemblées acceptaient quelques hommes, c'est surtout « la jeunesse féminine entre 18 et 30 ans [qui] y était particulièrement active ».
- Les *veillées d'hiver*, réunissaient, elles « près du foyer », l'ensemble des générations. Là, les « anciens » s'improvisaient conteurs et partageaient les récits qu'ils avaient eux-mêmes reçus de leurs aînés.

³⁵ Louis Marin, *Les Contes traditionnels en Lorraine : institutions de transfert des valeurs morales et spirituelles* [1948], Paris, Imprimerie Jouve, 1964.

³⁶ Michel Valière, *Le conte populaire, Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2005, p. 50.

Ce type d'assemblées va ainsi permettre à des récits anciens de traverser les époques pour parvenir jusqu'au XVI^e siècle, date à laquelle les auteurs italiens vont s'en emparer pour les coucher sur papier. Les contes de notre corpus s'inscrivent donc d'abord dans la mémoire collective avant de devenir des récits littéraires. Si les moyens de transmission paraissent clairs, la datation de l'apparition des contes est, elle, plus complexe. Certains scientifiques ont toutefois tenté de relever le défi comme Jamie Tehrani et Sara Graça da Silva, anthropologues des Universités de Durham et Lisbonne, qui ont étudié, en 2016, les liens entre diverses histoires du monde entier. Ils souhaitent ainsi déterminer les origines des contes. Leur étude, parue dans la revue *Royal Society Open Science*³⁷, affirme que l'histoire de *la Belle et la Bête* daterait par exemple, de plus de 4000 ans. En effet, en réunissant environ 300 contes réduits par la suite à 76 structures de base, ces chercheurs ont pu observer l'évolution de ces récits au sein des différentes langues indo-européennes³⁸. Cette étude comporte toutefois quelques détracteurs, à l'instar de l'historien Jean-Paul Demoule, qui ne s'interroge pas sur les datations proposées mais sur la méthodologie utilisée. Pour lui, il est essentiel de continuer ce type d'étude en élargissant le champ de recherches :

Ces contes n'existent pas que dans les langues indo-européennes, ils existent aussi ailleurs. Analyser tous les contes connus, dans toutes les langues de l'Europe est un travail qui reste à faire.³⁹

Quoi qu'il en soit, la datation proposée par ces chercheurs viendrait donc consolider la théorie des frères Grimm qui pensaient, sans pouvoir alors le prouver, que de nombreux contes devaient tirer leur origine des débuts des langues proto-indo-européennes⁴⁰.

Les contes de notre corpus auraient ainsi donc été transmis d'une génération à une autre tout en parcourant différentes cultures pour devenir les récits littéraires que nous

³⁷ Sara Graça da Silva et Jamshid J. Tehrani, « Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales », *Royal Society Open Science*, 2016, Volume 3, n°1. En ligne : <https://royalsocietypublishing.org/doi/full/10.1098/rsos.150645> [Consulté le 17 mars 2019].

³⁸ *Id.*

³⁹ Bernadette Arnaud, « Certains contes de fées remonteraient à la Préhistoire », *Sciences et Avenir*, janvier 2016, n° 827. En ligne : https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/archeologie/certains-contes-de-fees-remonteraient-a-la-prehistoire_104164 [Consulté le 17 mars 2019].

⁴⁰ Ernest Tonnelat, « Jacob Grimm et les Slaves du Sud », *Revue des études slaves*, 1935, tome 15, fascicule 3-4, p. 189-209.

connaissons aujourd'hui. Mais alors quelle était la substance de ces histoires orales ? Que contaient-elles ?

Intéressons-nous d'abord à *Cendrillon*. Dans son essai sur la pérennité du conte de *Cendrillon* dans l'imaginaire contemporain, Marion Gingras-Gagné souligne l'absence d'héritage linéaire du récit puisqu'il est facile de retrouver des versions à toute époque et partout dans le monde⁴¹. Cela peut être aisément constaté à travers l'ouvrage de Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*⁴² qui restitue de nombreuses versions orales de *Cendrillon*. Chacun de ces récits contribue alors à inscrire le conte dans une histoire plurielle. *Cendrillon* est l'un des rares contes dont il soit possible de retracer l'histoire de manière détaillée. En effet, nombreux sont les chercheurs à s'être intéressés à la généalogie de cette héroïne. Et ce, dès 1879, année où William Ralston, traducteur, publie une étude comparative des versions de *Cendrillon* auxquelles il a accès⁴³. Puis, en 1893, c'est Marian Roalfe Cox qui va effectuer une première étude exhaustive en regroupant 345 variantes de *Cendrillon* et d'autres contes apparentés⁴⁴. Si cette compilation permet la découverte de nombreuses versions que nous trouvons à travers le monde, elle n'aide toutefois pas à appréhender les origines du récit de *Cendrillon*. Ce sera chose faite en 1932, grâce à R.D. Jamieson. Dans son ouvrage *Three Lectures on Chinese Folklore*⁴⁵, il livre un récit provenant de Chine, rédigé en 850 après J.-C., qui rappelle nettement notre héroïne. Cette ancienne version chinoise (transcrite par Tuan Wên-ch'ang dans son livre *Yu Yang Tsa Ysu*, « Mélanges de savoir oublié ») constituant elle-même la retranscription d'un récit oral, sera au cœur de l'article publié par Arthur Waley, sinologue, dans la revue anglaise *FolkLore* en 1947⁴⁶. Suite à cette étude, les chercheurs convergeront en ce sens : *Cendrillon* est bien asiatique.

⁴¹ Marion Gingras-Gagné, « De Perrault aux contes "relookés". Étude de la pérennité du conte de *Cendrillon* dans l'imaginaire contemporain », *art. cit.*

⁴² Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 7.

⁴³ William R.S. Ralston, « Cinderella », *The Nineteenth Century*, 1879, n° 6, (réédité dans Alan Dundes, dir., *Cinderella – A Casebook*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 30-56).

⁴⁴ Marian Roalfe Cox, *Cinderella. Three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes*, London, The Folklore Society, 1893.

⁴⁵ R.D. Jamieson, *Three lectures on Chinese Folklore* [1932]. Voir « Cinderella in China », réédité dans Alan Dundes, dir., *Cinderella – A Casebook*, *op. cit.*, p. 71-97.

⁴⁶ Arthur Waley, « The Chinese Cinderella Story », *FolkLore*, 1947, n°58, p. 226.

Dans cette toute première version, elle se prénomme Yeh- hsien et est élevée, après la mort de son père, par une marâtre qui la maltraite. Un jour, cette jeune fille trouve un poisson tout à fait extraordinaire qu'elle élève. La marâtre use alors d'un subterfuge pour approcher l'animal qu'elle tue. Désespérée, l'héroïne voit un vieillard lui apparaître et lui conseiller de cacher les arêtes du poisson afin de voir tous ses vœux se réaliser. C'est ainsi qu'elle parvient à se rendre à la fête de la caverne vêtue de superbes apparats :

Elle s'y rendit elle-même, portant un manteau fait d'une étoffe tissée de plumes de martin-pêcheur et des souliers d'or.⁴⁷

Alors qu'elle est sur le point d'être reconnue par sa marâtre et sa demi-sœur, la jeune femme s'enfuit, laissant derrière elle son soulier. L'habitant de la caverne le retrouve et le vend au gouverneur d'une île qui exige que celui-ci soit essayé par toutes les jeunes filles du royaume : « Il donna l'ordre que toutes les femmes du royaume l'essaient ; mais il n'allait à aucune⁴⁸ ». Il finit par retrouver Yeh- hsien qu'il épouse, tandis que « la marâtre et sa fille [sont] peu après frappées par des pierres volantes et [meurent]⁴⁹ ». La conclusion de l'histoire inscrit le récit dans la tradition de l'oralité puisque l'auteur indique que « cette histoire [lui] fut racontée par Li Shih-yuan, qui avait été au service de [sa] famille pendant longtemps⁵⁰ ».

Dans cette toute première trace de *Cendrillon*, les *topoi* du conte sont déjà bel et bien présents. Comme l'indique Vladimir Propp, folkloriste russe, dans sa *Morphologie du conte*⁵¹, chaque conte merveilleux présente une organisation narrative dont la seule présence suffit à définir le genre. Pour lui, le conte est fait d'éléments variables et anecdotiques et d'éléments invariables. Ces invariants sont les fonctions, c'est à dire les actions des personnages⁵². C'est autour de ces fonctions (au nombre de 31), que vont s'organiser les éléments variables, sachant qu'en réalité, une seule est indispensable dans le conte merveilleux : celle du méfait (ou du manque). Le conte met donc nécessairement en

⁴⁷ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, op. cit., p. 243.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁵¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit.

⁵² Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France : de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 17.

scène un « agresseur » qui fait subir un méfait à un « héros » ou une « héroïne ». Ce dernier est confronté alors à diverses épreuves pour être délivré de cette fâcheuse posture, ce qui lui permet d'effectuer son parcours initiatique. Ainsi, dès cette première version de *Cendrillon*, plusieurs *topoi* sont au service du déroulement de ce parcours. La présence de la marâtre, la persécution de l'héroïne, l'aide surnaturelle, la scène de bal lors duquel son destin bascule, la déclaration d'amour du gouverneur, le mariage et la punition des « méchantes ». Néanmoins, on peut constater que dans ce récit, si Yeh-hsien bénéficie d'une apparition qui lui indique ce qu'elle doit faire pour voir tous ses vœux exaucés, elle est par la suite pleinement active dans la prise en main de son destin. C'est elle qui décide d'aller au bal et de fuir laissant alors son soulier derrière elle. C'est également elle qui crée la richesse de son mari grâce aux arêtes de son poisson, ce qui confère à la jeune femme un pouvoir loin d'être inexistant.

Ces *topoi* demeureront ou varieront au fil des années comme le rappelle Paul Sébillot qui s'intéresse à la littérature orale :

Comme toutes les choses qui ne sont pas fixées par l'écriture, les contes subissent des transformations, tout au moins partielles ; le défaut de mémoire du narrateur cause la disparition d'un épisode, parfois de plusieurs ; certains, au contraire, introduisent dans le récit une partie empruntée à un autre conte⁵³.

Ainsi, le conte de *Cendrillon* va franchir la mer Méditerranée, jusqu'en Grèce, pays qui servira de « plaque tournante dans sa diffusion » puisque les versions qui en proviennent « comprennent des détails à la fois typiques de la *Cendrillon* asiatique et de celle connue en Europe⁵⁴ ». De même, ce sont les Grecs qui vont donner à l'héroïne un surnom l'identifiant aux « cendres du foyer ». D'après Anna Birgitta Rooth⁵⁵, cette expression grecque correspond à l'image d'une chatte assise dans les cendres. Ce terme vise à décrire de manière péjorative une femme se tenant en permanence près du foyer. À partir de là, il semble que l'image prépondérante de *Cendrillon* sera celle d'une femme liée aux tâches domestiques alors que jusqu'ici, il ne s'agissait nullement de sa principale caractéristique.

⁵³ Paul Sébillot, *Le folk-lore : littérature orale et ethnographie traditionnelle*, Paris, Éditions Doin, 1913, p. 6.

⁵⁴ Ronald Labelle, « Le conte de *Cendrillon* : de la Chine à l'Acadie sur les ailes de la tradition », *Rabaska*, 2017, vol. 15, 2017, p. 14.

⁵⁵ Anna Birgitta Rooth, *The Cinderella Cycle*, Lund, Gleerup, 1951, p. 112.

Le conte de *La Belle et la Bête* proviendrait également d'une époque lointaine. S'il est « plus facile de retrouver une épingle dans une botte de foin que de reconstituer l'histoire d'une légende⁵⁶ », on peut toutefois imaginer que cette histoire-là est un héritage du célèbre mythe d'Amour et Psyché (qui apparaît dans *L'Âne d'Or* ou *Les Métamorphoses*, écrit au II^e siècle par Apulée, et « qui aurait emprunté à la tradition orale » les motifs de son histoire⁵⁷). Psyché, princesse sublime, est condamnée à épouser une créature monstrueuse qu'elle n'a jamais vue. Mais alors qu'elle est abandonnée à son funeste destin, Zephyr, le vent de l'ouest, la dépose dans une somptueuse vallée où elle va désormais demeurer. Chaque nuit, elle reçoit la visite de son mari qu'elle ne peut regarder. Un jour, ses deux sœurs, jalouses de son bonheur, parviennent à la convaincre que son époux doit être la créature monstrueuse à laquelle elle avait été promise. Psyché profite du sommeil de ce dernier pour allumer une lampe à huile et vérifier. C'est ainsi qu'elle découvre un jeune homme magnifique assoupi à ses côtés. Quand il se réveille, il s'enfuit. Psyché se lance alors dans une longue quête pour retrouver l'être aimé.

Ce récit comporte les thématiques de la malédiction et de l'apparence monstrueuse qui vont être au cœur des adaptations littéraires qui en découlent. Il met également en scène le parcours initiatique d'une jeune femme prête à relever de nombreuses épreuves pour retrouver l'amour perdu à cause de sa curiosité. Parcours symbolisant la séparation de la jeune femme et de son père (fin de l'attachement œdipien) pour devenir adulte et aller vivre auprès de la Bête – qui n'en est pas une⁵⁸.

En ce qui concerne *La Belle au bois dormant*, il n'est pas si aisé d'affirmer que ce récit provient de la littérature orale. En effet, si nous retrouvons la thématique de l'assoupissement notamment dans le mythe d'Amour et Psyché, aucune anthologie ne permet d'étudier d'éventuelles versions orales qui auraient pu inspirer ce conte si célèbre. Le premier épisode de la belle endormie retrouvé provient du XIV^e siècle, dans le roman

⁵⁶ Paul Remy, « Une version méconnue de *La Belle et la Bête* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1957, tome 35, fascicule 1, p. 8.

⁵⁷ Fabienne Raphoz, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, op. cit., p. 430.

⁵⁸ Deerie Sariols Persson, « Monstres, animaux et métamorphoses : le cycle du fiancé animal », *Enfances & Psy*, 2008, vol. 41, n° 4, p. 148-152.

français en prose de *Perceforest*. Toutefois, on peut s'interroger quand à une certaine tradition orale autour de ce conte puisqu'en 1868, Mary Frere, auteure anglaise, publie un recueil de contes indiens⁵⁹, dans lequel figure une histoire relativement similaire, celle de Sûrya-Bai : fille d'une laitière, elle est enlevée et élevée par des aigles. Un jour, le fils d'un ogre vient la chercher. La jeune fille refusant de lui ouvrir, il secoue violemment la porte si bien qu'il y laisse une griffe. Plus tard, en quittant sa maison, Sûrya-Bai s'enfonce la griffe venimeuse dans la main et s'évanouit. Elle est réveillée par un Rajah qui ôte la griffe de son doigt et l'épouse⁶⁰. Cette version n'étant absolument pas datée, il faut l'observer avec attention et précaution. Nul ne sait si elle inspira l'Occident ou si l'Orient eut accès au récit de *La Belle au Bois dormant* et l'adapta alors sous cette forme. Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de l'épisode de Troïlus et Zellandine dans *Perceforest* ou de la légende indienne, ces histoires inscrivent toutes deux leur héroïne dans un parcours initiatique qui la mène à affronter diverses épreuves avant d'être capable de quitter le foyer familial pour fonder le foyer conjugal.

Ainsi, le conte est, comme son étymologie l'indique, « une affaire orale » mais aussi universelle. Chaque civilisation le connaît et les formes et thèmes ont beau changer, force est de constater que les contes merveilleux perdurent. Les folkloristes, ethnologues, structuralistes et psychanalystes ont tous « montré les relations et les identités de tous ces contes à travers les continents, les peuples et les âges⁶¹ » ce qui leur a permis d'arriver aux oreilles des auteurs ayant ensuite pris la liberté de les retranscrire. Tolkien aimait employer l'image de « chaudron du conte » dans lequel mijotent de très anciens éléments. Ce sont ces « structures et motifs permanents auxquels se sont ajoutés d'autres ingrédients plus historiques, religieux, ou propres aux conteurs » qui forment une « soupe » en continuelle préparation⁶². Des variations infinies sont alors possibles comme le prouvent les contes littéraires ayant succédé à ces récits venus de l'oralité.

⁵⁹ Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends [1868]*, op. cit.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁶¹ Olivier Piffault, « Le chaudron des contes », *Il était une fois les contes de fées*, Olivier Piffault (dir.), Paris, Seuil, 2011, p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

b- Les pertes subies par le conte lors du passage à l'écriture

Il est curieux de constater combien l'oralité peut être déconsidérée dès lors qu'il est question de littérature. L'écrit serait « correct », « complexe », « riche », « clair », à l'opposé d'une langue « simple », « pauvre », « instable » et « confuse⁶³». La littérature écrite est certes remarquable mais la tradition orale n'en demeure pas moins riche. À travers ses travaux, Nicole Belmont veut rendre leurs lettres de noblesses aux contes venus de l'oralité. Si elle insiste tant sur leur transmission, c'est parce que celle-ci est à l'origine des différences entre les versions, et engendre, par conséquent, l'évolution des contes dans le temps et dans l'espace⁶⁴. Ainsi les récits se métamorphosent peu à peu, d'un conteur à un autre. Qu'en est-il du passage à l'écrit ? Qu'implique ce changement de transmission et cette inscription du récit dans une forme fixe ?

Au XVI^e siècle, ce sont les auteurs italiens Straparola (*Les Nuits facétieuses*) et Basile (*Le Pentamerone*) qui signent les premières transcriptions des contes. Puis, au XVII^e siècle, alors que les contes deviennent un divertissement incontournable des salons mondains, Mme d'Aulnoy, Mlle L'Héritier et Perrault s'emparent de ces histoires pour les insérer dans leurs œuvres respectives. Avant de comprendre ce que ce passage à l'écrit a impliqué comme changements, il est intéressant de se demander ce qui a poussé ces auteur-e-s à reprendre, retravailler, publier et lire à la Cour, ces contes populaires qui, jusque-là, se disaient « le soir, dans les veillées près de l'âtre⁶⁵ » ? Pourquoi Perrault, par exemple, homme savant, se mit subitement à descendre « aux cuisines pour écouter ces récits [avant de remonter] dans [son cabinet] pour les réécrire à [sa] façon⁶⁶ » ?

Pour Elisabeth Lemirre, si le conte rencontre à cette époque, un tel succès, c'est parce qu'il reflète ce qu'incarne la Cour. D'abord, l'élégance et la tenue. Jean Starobinski l'a souligné, le

⁶³ Catherine Velay-Vallantin, « Le conte entre oralité et écriture : retour sur deux exemples », *Revue de la BNF*, 2014, vol. 48, n°3, p. 31-37.

⁶⁴ Nicole Belmont. *Mythes, conte et enfance, les écritures d'Orphée et de Cendrillon*. Paris, L'Harmattan, 2010, p. 220.

⁶⁵ Elisabeth Lemirre, « Les contes de fées, fortunes littéraires du XVIII^e siècle », *Il était une fois les contes de fées, op. cit.*, p. 85.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

conte « assure un déplacement de tous les éléments du discours en direction d'un registre ludique et poli qui est l'essence de l'attitude galante⁶⁷ ». Il s'agit donc avant tout de forme et non de fond. Ce qui importe, c'est la façon dont les choses sont dites, à l'aide des règles de politesse, « signe de reconnaissance d'une classe⁶⁸ », permettant à la Cour de pouvoir « lire ses repères⁶⁹ » dans le récit. Le conte constitue également le miroir d'un décor propre à son époque. Si le conte traditionnel se contentait d'espaces peu raffinés tels qu'une « margelle usée » ou « un château isolé », le récit lettré met, lui, ses récits en scène au cœur d'endroits somptueux « où s'accumulent meubles rares, girandoles et glaces, vaisseaux d'argent et coffrets de pierreries⁷⁰ ». Enfin, le conte permet de procurer aux mondains « la possibilité de décliner autrement toutes les figures de l'amour⁷¹ » qui ont été épuisées par les nouvelles et romans sentimentaux.

Ces changements que comportent ces récits ne peuvent être faits sans transformer les histoires qui les ont inspirés. Car en adaptant le conte et en le figeant dans sa forme littéraire, de nombreuses caractéristiques de l'oralité disparaissent, comme l'explique Josiane Bru dans son article « De l'oral à l'écrit : la rupture⁷² » :

La voix, le rythme et le ton de la parole, les gestes et mimiques du conteur, l'espace partagé avec un auditoire qui colle à ses paroles et dont l'attente peut induire des modifications importantes du récit, tout cela disparaît dans le conte donné à lire.

Nicole Belmont insiste sur cette rupture en rappelant que le conte oral comprend le « texte » que le conteur restitue et le « sous-texte » qui se trouve dans les hésitations, les silences, les oublis, les redites, les lapsus de l'oral⁷³. Ainsi, elle explique que le passage à l'écriture du conte venu de l'oralité engendre inexorablement un autre passage : celui de [sa] destination aux enfants, du fait de [son] apparente naïveté par rapport au conte littéraire, rédigé dans la solitude et la rigueur d'un esprit singulier qui lui donne forme

⁶⁷ Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989, p. 240.

⁶⁸ Elisabeth Lemirre, « Les contes de fées, fortunes littéraires du XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 86.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Id.*

⁷² Josiane Bru, « De l'oral à l'écrit : la rupture », *Port Acadie*, 2009, n°16, p. 34.

⁷³ Nicole Belmont, « Lacunes, altérations, lapsus dans le récit oral », *Topique*, 2001, n° 75, p. 181.

définitive et personnelle⁷⁴. Elle regrette qu'une confusion se soit produite « à partir du moment où les contes passèrent de l'oral à l'écrit⁷⁵ ».

Elle revient largement sur cette confusion, dans son ouvrage *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*⁷⁶, dans lequel elle note l'impossibilité pour la retranscription d'être à la hauteur du récit d'origine, notamment parce que l'écriture donne au conte une simplicité enfantine qui ne permet nullement de comprendre les ressorts de son élaboration, sa fonction ou sa permanence dans le temps⁷⁷. Ainsi, lorsque nous nous intéressons au conte littéraire, nous le percevons toujours comme un « récit [...] presque naïf » alors qu'il est « à la fois transparent et opaque » et que « sa simplicité est trompeuse⁷⁸ ». Cette simplicité que nous observons en apparence à l'écrit, est due aux modifications apportées au récit, destinées à prendre en compte les changements concernant le rapport à l'enfant. En effet, en ce XVII^e siècle « où pour la première fois la mortalité enfantine diminue sensiblement⁷⁹ », les enfants constituent un nouveau public potentiel. Le récit merveilleux devient alors l'outil de socialisation idéal, puisqu'il permet d'entraîner une « intériorisation des normes sociales bourgeoises afin qu'elles soient perçues comme une seconde nature⁸⁰ ». Ainsi, si la majorité des contes sont d'abord destinés aux adultes, ils ne manquent pas de devenir de véritables supports afin d'exprimer des modèles de comportement pour élever et éduquer les enfants⁸¹.

Catherine Velay-Vallantin le confirme dans ses travaux : les auteur·e·s du XVII^e ont récolté ces contes oraux pour se les approprier et les convertir en « un type de discours littéraire, nourri des mœurs, pratiques et valeurs de l'époque, en vue d'obtenir des enfants une entrée plus aisée dans la civilisation régie par les codes sociaux en vigueur⁸² ». Ils donnent une place

⁷⁴ Nicole Belmont, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale, op. cit.*, p. 133.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon, op. cit.*

⁷⁷ Josiane Bru, « Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon* », *Cahiers de littérature orale*, n°67, 2010, p. 261-265.

⁷⁸ Nicole Belmont, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale, op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ Anne et Fabian Da Costa, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*. Paris, Éditions de Vecchi, 2005, p. 42.

⁸⁰ Catherine Rondeau, *Aux sources du merveilleux : une exploration de l'univers des contes*, Québec City, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 51.

⁸¹ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 2007, p. 30.

⁸² Catherine Velay-Vallantin, « Le succès du conte », *Le monde des littératures*, Quinsat Gilles (dir.), Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 92.

prépondérante au jeune public mais il ne faut pas pour autant faire d'amalgame. Si les contes de Perrault s'avèrent des outils éducatifs utiles, Anne Vignard rappelle qu'ils ont d'abord été rédigés non pas pour les enfants « mais pour le public éduqué des classes favorisées, [dont] les enfants⁸³ ». Ces contes vont donc également être porteurs d'une valeur éducative pour les jeunes femmes du XVII^e siècle. Perrault l'affirme dans sa préface des *Contes de ma mère l'Oye* :

Ces bagatelles [...] [renferment] une morale utile, et [...] le récit enjoué dont elles [sont] enveloppées [n'a] été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble.⁸⁴

Il vise un public savant, en mesure d'apprécier la dimension pédagogique et divertissante qu'offrent ses morales. Or, ce public qui se réunit à l'époque dans les salons est nettement dominé par les femmes. C'est ainsi que les grandes héroïnes telles que la Belle au bois dormant et Cendrillon vont incarner, sous la plume de Perrault, la femme issue de la noblesse qui doit allier grâce, beauté, politesse, patience et...passivité. Ces récits permettent d'imposer aux femmes des « modèles de conduite sexuelle et sociale au travers de formes inhibées de socialisation⁸⁵ », rappelant, à l'aide de moralités, que les femmes seront punies si elles font preuve de curiosité, versatilité ou inconstance. Il faut néanmoins nuancer cette observation car, comme le souligne Marc Escola, « les moralités n'induisent en rien une lecture moralisante, mais un jeu distancé⁸⁶ ». Il rappelle ainsi qu'entre le manuscrit de 1695 et l'édition *princeps* de 1697, Perrault a ajouté de nouvelles moralités. Or, le doublement de la moralité ôte souvent le caractère moral au conte qu'il faut donc appréhender différemment. Par exemple, dans *Cendrillon*, l'auteur loue d'abord l'amabilité et la beauté — « La beauté [...] est un rare trésor, mais ce qu'on nomme bonne grâce est sans prix et vaut mieux encore⁸⁷ » — avant de souligner toute la naïveté de ses propos, en expliquant qu'avoir une marraine puissante est gage de réussite : « Vous aurez beau les avoir [...] ce

⁸³ Anne Vignard, « Écritures et réécritures de textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? », *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, Paris, juillet 2012, p. 3. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00766183/document> [Consulté le 12 avril 2019].

⁸⁴ Charles Perrault, *Contes* [1697], Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 77.

⁸⁵ Catherine Velay-Vallantin, « Le succès du conte », *art. cit.*, p. 392.

⁸⁶ Marc Escola, *Marc Escola commente Les Contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 2005, p. 124.

⁸⁷ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 69.

seront choses vaines si vous n'avez [...] des parrains ou des marraines⁸⁸ ». Nous observons donc, dans la plupart des contes de Perrault, une morale ancestrale, suivie d'une seconde morale qui montre que la première ne saurait prévaloir. Jean-Paul Sermain qualifie cette tournure de « soupçon d'insignifiance⁸⁹ » qui permet au conte de fées de mettre en place « sa propre parodie⁹⁰ ». Il s'agit donc pour Perrault d'un jeu littéraire, effectué grâce à une « organisation polyphonique⁹¹ » privant le conte de toute leçon morale. Ainsi, la femme qu'il décrit n'est pas destinée à être prise au sérieux.

Dans les contes venus de la tradition orale, cette femme n'existe pas. Si nous nous intéressons aux héroïnes italiennes présentes dans les premières transcriptions de ces histoires, elles sont bien loin d'avoir les manières que Perrault dépeint. Zézola, par exemple, la Cendrillon de Basile, est rusée et cruelle et va jusqu'à commettre un meurtre pour supprimer sa marâtre. Elle n'est en rien une Cendrillon angélique subissant son sort sans rien tenter. Ainsi, les traits des personnages folkloriques ont, par la suite, été sciemment modifiés afin de « civiliser » les jeunes filles et les préparer aux rôles qu'elles devaient tenir⁹². Il en est de même pour les enfants qui pouvaient alors percevoir ce que l'on attendrait d'eux, une fois adultes. Il suffit donc d'examiner les figures des protagonistes féminins et masculins de Perrault pour voir apparaître clairement « des types représentatifs qui [renforcent] le processus civilisateur établi par la haute société française⁹³ ».

Un siècle plus tard, les frères Grimm s'inscrivent également dans cette démarche de socialisation. Bien que leur motivation de départ soit celle d'une collecte, destinée à sauvegarder le patrimoine populaire allemand et la « poésie du peuple⁹⁴ », ils vont abonder dans le sens du lectorat en tentant de « concilier leur scénographie initiale avec une écriture à destination des enfants⁹⁵ ». À partir de là, chaque modification apportée au recueil vise à faire des *Contes de l'enfance et du foyer* « un véritable livre d'éducation⁹⁶ ». C'est ainsi qu'à

⁸⁸ *Ibid.*, p.70.

⁸⁹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquières, 2005, p. 154.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Id.*

⁹² Catherine Rondeau, *Aux sources du merveilleux : une exploration de l'univers des contes*, *op. cit.*, p. 53.

⁹³ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, *op. cit.*, p. 52-53.

⁹⁴ Joëlle Légeret, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? », *Féeries*, 2016, n°13, p. 234.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

leur tour, ils vont modeler « des récits recueillis dans les campagnes traditionnelles aux idéaux d'une société bourgeoise⁹⁷ ».

En ce qui concerne Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, il ne faut pas oublier que l'auteure a repris un texte de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, lui-même inspiré de la tradition orale⁹⁸. En 1740, Mme de Villeneuve publie, de manière anonyme, *La Belle et la Bête* dans *La Jeune Américaine ou les contes marins*. Plus tard, en 1756, Mme Leprince de Beaumont reprend ce texte pour élaborer un récit pédagogique assorti d'une morale chrétienne (la beauté du cœur vaut mieux que la beauté physique ; la bonté et la vertu sont toujours récompensées). Pour ce faire, elle allège la longueur du récit (qui fait alors 300 pages) et prend le parti d'édulcorer le texte initial, notamment en supprimant « le jeu érotique » de Mme de Villeneuve, comme l'appelle Raymonde Robert⁹⁹. Ainsi, dans la première version, la Bête a un langage cru et n'hésite pas à demander à la Belle : « Voulez-vous que je couche avec vous ? », là où celle de Mme Leprince de Beaumont fait à la place une demande de mariage : « Voulez-vous être ma femme ? » La Bête de la seconde version est plus douce et n'est pas réduite à son statut animal. Mais ce n'est pas tout. Mme Leprince de Beaumont, en tronquant le texte, a supprimé une toute autre partie du conte de Mme de Villeneuve : l'histoire d'une vieille fée qui découvre l'amour et donne un aperçu très intéressant sur les contraintes sociales auxquelles se heurtent les femmes d'un certain âge. En effet, dans la version de Mme de Villeneuve, si le prince est devenu une créature monstrueuse, c'est parce qu'une « vieille fée » est tombée amoureuse de lui. Face au dédain manifesté par le prince, celle-ci l'a condamné à la métamorphose. Tout au long du texte cette fée est désignée par des termes péjoratifs insistant sur son âge : « cette détestable vieille¹⁰⁰ » ; « cette mauvaise vieille¹⁰¹ » ; « adroite mégère¹⁰² » ; « la vieille amoureuse¹⁰³ ». Selon Mme de Villeneuve, la vieillesse incarne une forme de puissance. Face

⁹⁷ Catherine Rondeau, *Aux sources du merveilleux : une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 54.

⁹⁸ Pierrette Fabre-Faton, « La Belle et la Bête », *Virgule*, mars 2011, n° 83, p. 20.

⁹⁹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France : de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, op. cit., p. 134.

¹⁰⁰ Mme de Villeneuve, *La Belle et la Bête* [1740], Paris, Gallimard, 1996, p. 137.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰² *Ibid.*, p. 148.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 181.

aux injonctions faites aux femmes âgées qui aiment¹⁰⁴, l'auteure veille à ce que l'âge, dans cet univers féerique, incarne le pouvoir, contrairement à la partie principale du conte, où le pouvoir est rattaché à la beauté. Lorsque l'une des fées explique que « parmi [elles] l'ancienneté est un titre respectable¹⁰⁵ », la narratrice appelle à un changement de regard sur les femmes d'un âge avancé. Mme de Villeneuve souligne combien la vieillesse féminine peut inquiéter, surtout si ces femmes se montrent sensuelles. Or, dans la version de Mme Leprince de Beaumont, les vieilles fées disparaissent, afin de simplifier le texte mais aussi car ces personnages semblent avoir peu d'importance dans un conte destiné aux jeunes filles.

Ainsi, les contes littéraires connaissent de nombreuses édulcorations et transformations qui peuvent modifier l'histoire initiale. En effet, quand le conte populaire est transmis oralement, il jouit de la possibilité d'être élaboré à l'infini « dans l'échange entre des narrateurs et des destinataires susceptibles de les transmettre à leur tour¹⁰⁶ ». De multiples variantes sont possibles alors que le conte littéraire n'existe lui, qu'en un seul exemplaire, daté et signé, pouvant être « lu et relu, par bribes ou en son entier, sans que soit altérée la version fixée¹⁰⁷ ». Lorsque le conteur omet un détail, celui-ci tombe dans l'oubli. Impossible de revenir en arrière contrairement au récit écrit. À l'écrit, l'auteur-e va prendre soin d'ajouter l'élément manquant, ce qui peut induire une « interprétation erronée en lui accordant plus de place qu'il n'en faudrait, créant ainsi une variation que le processus de transmission orale n'aurait pas engendrée mais qui, cependant, fera autorité parce que c'est celle qui sera diffusée¹⁰⁸ ». Car même si les contes littéraires ont sans aucun doute transformé en profondeur les récits les ayant précédés dans l'oralité, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent un pan immense de l'histoire-même des contes puisque c'est leur mise à l'écrit, au xvii^e siècle, qui a permis leur diffusion à grande échelle, ainsi que leur véritable passage à la postérité. Par la même occasion, nos trois héroïnes auront pu traverser le temps, pour arriver jusqu'à nous, sous une forme lissée. Alors, à quoi ressemblaient-elles, à l'origine, dans les premières transcriptions, et pourquoi Perrault, les

¹⁰⁴ Gwenaël d'Avrey, « La Belle et la Bête : conte abondant dans sa première mouture de 1740 la condition de la femme âgée dans la société », *La France Pittoresque*, décembre 2017. En ligne : <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article14672> [Consulté le 13 janvier 2019].

¹⁰⁵ Mme de Villeneuve, *La Belle et la Bête* [1740], *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁶ Josiane Bru, « De l'oral à l'écrit : la rupture », *art. cit.*, p. 35.

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Id.*

frères Grimm et Mme Leprince de Beaumont ne les ont-ils pas conservées sous leurs traits originels ?

I-2. « L'invention des contes » : le processus de fixation des contes dans des œuvres littéraires

Dans son ouvrage *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Nicole Belmont consacre un chapitre à ce qu'elle appelle « L'invention des contes ». Ici, le terme « invention » est employé au sens de découverte, « comme l'on parle, nous dit-elle, de l'invention d'un trésor¹⁰⁹ ». Elle démontre alors combien le conte est resté « enfoui dans la tradition orale » jusqu'à son passage à l'écrit, aux XVI^e et XVII^e siècles, qui lui permet de passer « de la latence au manifeste¹¹⁰ ». Cette apparition de la transcription va alors permettre au conte de fées de devenir un véritable genre littéraire grâce, notamment, aux écrivains français des années 1690 tels que Marie Catherine d'Aulnoy, Charles Perrault, Catherine Bernard ou Marie-Jeanne L'Héritier. Ceux-ci n'en sont pas pour autant les « inventeurs » puisqu'ils ont été largement inspirés par les auteurs italiens Giovanni Francesco Straparola et Giambattista Basile qui permirent cette fameuse redécouverte des contes¹¹¹.

a- La cruauté autour de la figure féminine (victime ou persécutrice) chez Basile et Straparola

C'est à Florence, au XIV^e siècle, que le conte de fées littéraire va apparaître pour la première fois en tant que « forme courte narrative¹¹² ». À cette époque, plusieurs recueils de nouvelles en italien et en latin sont publiés, influencés par le *Décameron* de Boccace (publié entre 1349 et 1353). Deux siècles plus tard, Straparola signe *Les Nuits Facétieuses* (publié en deux volumes en 1550 et 1553) dans lequel il insère quatorze contes de fées. Si presque chacun des récits de Straparola débute dans une bourgade italienne, les

¹⁰⁹ Nicole Belmont, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, op. cit., p. 25.

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ Jack Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola », *Il était une fois les contes de fées*, op. cit., p. 66.

¹¹² *Ibid.*, p. 68.

personnages finissent toujours par partir à l'aventure vers d'autres contrées, donnant ainsi le sentiment que ces contes de fées ont été collectés de toute part. Peu de choses peuvent être affirmées avec certitude au sujet de Straparola. Il aurait séjourné longuement à Venise, ce qui pourrait expliquer son influence conséquente concernant les contes. En effet, au XVI^e siècle, Venise est une ville prospère et active, avec un port très fréquenté par des voyageurs venus de toute l'Europe et de l'Orient. Il est donc aisé d'imaginer que l'auteur ait pu entendre divers récits formant le matériau de ses futures *fiabe*¹¹³ et lui permettant d'effectuer les premières transcriptions littéraires de contes populaires qui, jusque-là, étaient exclusivement transmis oralement. Le recueil de Straparola sera suivi par le *Pentamerone* de Basile, au XVII^e siècle, publié à titre posthume (entre 1634 et 1636) et qui regroupe cinquante contes de fées, dont la particularité est d'être racontés par des personnages issus du peuple. À travers ses récits, Basile livre une vision acerbe de la société, de la corruption des puissants et des luttes qui agitent les différentes classes sociales.

Il est intéressant de constater que les trois contes de notre corpus sont inspirés d'histoires présentes dans les deux recueils de ces auteurs italiens. *La Belle au bois dormant* de Perrault et *Cendrillon* des Frères Grimm trouvent leur inspiration dans deux textes de Basile intitulés respectivement *Soleil, Lune et Thalie* et *La chatte des cendres*. Quant au conte de *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont, il n'est pas sans évoquer *Le Roi porc* de Straparola.

Si ces trois histoires abordent des thématiques différentes (malédiction du sommeil, servitude, époux à l'apparence monstrueuse), elles ont ceci en commun de raconter le parcours initiatique d'une jeune femme. L'héroïne est confrontée à de véritables épreuves pour devenir une adulte. Épreuves empreintes de cruauté, donnant à la figure féminine, tour à tour le rôle de victime ou de persécutrice. Avec *Soleil, Lune et Thalie*, Basile reprend un court épisode de *Perceforest*, roman arthurien en prose de la fin du Moyen Âge et le transforme en un conte à part entière qui narre l'histoire d'une princesse endormie. Un roi, marié, la découvre dans son sommeil, et l'agresse : « il se saisit de cette proie légère et la porta sur un lit où il cueillit les doux fruits de l'amour¹¹⁴ ». Après avoir violé la jeune femme, il l'abandonne, enceinte. Elle accouche, toujours dans son sommeil, de deux enfants et finit

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ Giambattista Basile, *Soleil, Lune et Thalie* [1634], dans *La Grande Oreille*, mars 2003, n°17, p. 8.

par se réveiller lorsque l'un d'eux suce son doigt, ôtant alors l'épine qui la maintenait endormie. Le roi revient alors, raconte tout à la jeune femme qui tombe amoureuse de lui : « Il se fit connaître de la belle et lui raconta ce qui s'était passé, et, l'amitié s'installant, ils en vinrent à des liens plus solides¹¹⁵». Ici, la figure féminine en est réduite à son statut de victime. D'abord maudite, elle subit ensuite une agression sexuelle alors qu'elle est inconsciente. La maternité qui, en temps normal, pourrait éventuellement apparaître comme une bénédiction, est ici la continuité de la malédiction puisque les enfants sont la preuve tangible du viol.

Si la Thalie de Basile est une victime, sa Cendrillon (dénommée ici Zezolla) est, au contraire, une persécutrice rusée et sans scrupule, bien éloignée de la figure dépeinte par Perrault et les Frères Grimm. Ainsi, *La chatte cendreuse*, raconte combien Zezolla, souhaite que son père, veuf, épouse sa gouvernante qu'elle chérit. Lorsque celui-ci choisit une autre femme, elle ne renonce pas pour autant. Elle manigance avec sa gouvernante qui lui donne des conseils afin de tuer sa belle-mère : elle demande à sa marâtre d'attraper un vêtement dans une malle et alors que cette dernière y plonge la tête, Zezolla referme le coffre d'un coup sec, lui brisant la nuque¹¹⁶. Toutefois, la gouvernante se révélera être une marâtre bien plus terrible que la précédente, renvoyant Zezolla à sa condition de victime.

Ce passage de la fonction de persécutrice à celle de victime se trouve également dans le récit du *Le Roi Porc* de Straparola, dans lequel la célèbre thématique du fiancé animal est revisitée. Prenant pour modèle la légende d'Amour et Psyché, Straparola raconte comment une reine met au monde un enfant porc :

Il me souvient d'une fable advenue de notre temps, d'un personnage qui naquit porc, et depuis devint un très beau jeune fils, appelé de tous le roi Porc.¹¹⁷

Alors qu'il atteint l'âge adulte, celui-ci souhaite se marier, ce qui cause le désarroi de sa mère :

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁶ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, op. cit., p. 125.

¹¹⁷ [L'orthographe de toutes les citations a été modernisée] Giovanni Francesco Straparola, *Les Nuits facétieuses* [1555], (Traduites par Jean Louveau et Pierre de Larivey), tome 1, Paris, P. Jannet, Libraire, 1857, p. 91.

Va, fou que tu es, qui est celle qui te voudrait bien prendre ? Tu es puant et sale, et tu veux qu'un baron ou un chevalier, te donne sa fille¹¹⁸ ?

La reine se résout à trouver trois sœurs paysannes, extrêmement belles, à qui elle promet la prospérité si l'aînée accepte d'épouser son fils. Cette dernière s'exécute mais refuse d'être touchée par son époux qu'elle juge répugnant. Elle décide même de le tuer :

Que ferais-je de cette puante bête et infecte ? Je le veux tuer cette nuit, quand il sera sur le premier sommeil.¹¹⁹

Le porc, en apprenant cela, la devance et la tue. La deuxième fille épouse l'animal et subit le même sort. Finalement, lorsque la reine vient demander à la plus jeune fille d'épouser son fils, celle-ci accepte et se montre heureuse de son sort :

Meldine lui va répondre, d'un visage riant et gracieux, qu'elle en était fort contente, la remerciant humblement de ce que c'était son plaisir la prendre pour sa fille¹²⁰.

Elle se monte alors douce et bienveillante à l'égard de son époux, lui rendant ses caresses :

Si tôt que monsieur le porc fut venu, autant puant et souillé qu'il ne fut jamais, l'épouse le reçut humainement, étendant sa précieuse robe par terre, en le priant qu'il se coucha près d'elle. Elle le caressait et baisait, en s'embrasant du tout amour¹²¹.

Face à tant de bonté et de douceur, le porc lui livre alors son secret ; il est en réalité un jeune homme caché sous une peau de monstre :

Il vint à ôter sa puante et orde peau, et devint un beau jeune fils, et coucha toute la nuit étroitement, entre les bras de sa chère Meldine.¹²²

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 95

¹²⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹²¹ *Ibid.*, p. 99.

¹²² *Id.*

La figure féminine chez Straparola incarne donc d'abord une persécutrice qui juge la simple apparence et qui, intéressée seulement par la prospérité, projette de tuer son époux. Puis cette figure devient victime de la créature qu'elle songeait à achever. Enfin, Meldine, la dernière fille, échappe au statut de victime comme à celui de persécutrice en ne rusant point et en incarnant la bienveillance.

Ainsi, ces trois contes dressent le cadre de leurs variantes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Nous y retrouvons les mêmes thématiques qui permettent à la jeune femme d'effectuer son parcours initiatique. Chaque auteur·e a néanmoins pris soin d'édulcorer sa version. La Belle au bois dormant de Perrault est réveillée avec douceur, par un prince qui s'agenouille près d'elle et sa maternité est choisie et non subie. La Cendrillon des Grimm est docile, là où celle de Basile est rusée et sans scrupule. Enfin, la Bête de Mme Leprince de Beaumont est douce sous son apparence monstrueuse alors que celle de Straparola s'avère être cruelle et sans pitié envers quiconque lui résiste.

Basile et Straparola ont donc joué un rôle essentiel dans l'inscription du conte en tant que genre littéraire, inspirant les récits devenus les plus célèbres. Toutefois, Jack Zipes estime qu'il serait erroné de voir le parcours diachronique du conte de fées comme une réaction en chaîne ayant commencé avec Straparola, étant passée par Basile et s'étant poursuivie avec les écrivains français des années 1690, pour culminer enfin dans l'œuvre des frères Grimm. D'après lui, ce sont eux tous qui « dessinent le cadre historique où furent fixées les caractéristiques des premiers contes de fées littéraires et où se produisit une institutionnalisation¹²³ » de ce qui est aujourd'hui connu comme les personnages du conte de fées, ses situations, ses *topoi*, ses motifs et ses métaphores¹²⁴. Et c'est en comparant ces contes français à leurs prédécesseurs italiens que nous réalisons que les modifications qui y ont été apportées sont intimement liées « aux positions prises par leurs auteur·e·s face à l'évolution des mœurs et des codes sociaux de leur pays »¹²⁵.

¹²³ Jack Zipes, « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola », *art. cit.*, p. 69.

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 73.

b- Perrault, Grimm, Mme Leprince de Beaumont : adaptation, transmission et éducation.

Si Perrault, Mme Leprince de Beaumont et les Frères Grimm ont largement contribué à la pérennité des contes de fées en tant que genre littéraire, ils ne poursuivaient toutefois pas le même but en retranscrivant ces histoires. Il est donc intéressant de se pencher sur la raison qui a poussé ces auteur·e·s à placer le conte au cœur de leur œuvre.

Entre 1695 et 1699, Charles Perrault décide de coucher sur papier des histoires racontées depuis longtemps, donnant ainsi au conte qui relève alors de la littérature orale et populaire, le statut d'œuvre écrite et de salon. Dès sa préface, l'auteur ne cherche absolument pas à cacher qu'il existe bel et bien une filiation entre ses « bagatelles » et des histoires très anciennes :

Les fables milésiennes si célèbres parmi les Grecs, et qui ont fait les délices d'Athènes et de Rome, n'étaient pas d'une autre espèce que les fables de ce recueil. [...] La fable de Psyché écrite par Lucien et par Apulée est une fiction toute pure et un conte de vieille comme celui de Peau d'Âne.¹²⁶

Il s'inspire largement de contes venus de la tradition orale mais n'hésite pas à les épurer en y apportant de nombreuses modifications. Perrault a ainsi « profondément remanié et édulcoré les contes populaires dont il s'est inspiré pour les adapter au goût du public galant auquel il les destinait, transformant souvent des épisodes entiers¹²⁷ ». C'est notamment le cas de *La Belle au bois dormant* qui, contrairement au récit de Basile, dort paisiblement 100 ans avant de se faire réveiller par son prince. De cet amour consenti naîtront deux enfants qui échapperont au pire. Une version édulcorée donc, mais dans quel but ?

S'il choisit délibérément ces versions épurées, c'est pour répondre aux exigences morales de l'Église. En effet, exclu de la Petite Académie par Colbert, il connaît des difficultés financières. Il écrit donc pour obtenir le droit de revenir à Versailles. Pour Catherine Velay-Vallantin, il est intéressant de constater qu'aujourd'hui Charles Perrault est considéré

¹²⁶ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 16-17.

¹²⁷ Marion Gingras-Gagné, « De Perrault aux contes "relookés". Étude de la pérennité du conte de Cendrillon dans l'imaginaire contemporain », *art. cit.*

comme un bon père de famille alors qu'il était en réalité, un carriériste et non un pédagogue¹²⁸, rappelle-t-elle. Néanmoins, il y a bien une dimension éducative dans son œuvre, comme le souligne Anne Vignard, dans son article, « Écriture et réécriture des textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? » Elle explique que Perrault n'est pas mû par une volonté absolue de transmission d'un patrimoine mais par une envie d'adapter ces contes à son époque, afin de proposer des outils pédagogiques¹²⁹. À travers ses écrits, il souhaite préconiser une méthode d'éducation indirecte. Ceci apparaît dès le titre de son recueil qui, en réalité, est paru sous le titre suivant *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* [1695] ; « Les contes de ma mère L'Oye » figurant sur la quatrième de couverture. Dans sa préface, celui-ci se félicite de présenter des récits qui ne sont pas de simples « bagatelles » mais également des histoires comportant une « morale utile¹³⁰ ». Des moralités parsemées néanmoins d'ironie qui montrent que pour Perrault, il s'agit également de divertir ses lecteurs.

Perrault et les Frères Grimm font figure de géants dans l'histoire des contes littéraires. Il paraît alors difficile de voir l'importance des femmes de lettres dans cette histoire. Pourtant, elles sont essentielles et demeurent bien présentes dans le paysage éditorial actuel. Chaque année, de nouveaux auteur·e-s, illustratrices et illustrateurs proposent notamment leur version de *La Belle et la Bête*. En 2013, le colloque international « Marie Leprince de Beaumont – Une éducatrice des Lumières » organisé à Augsburg, en Allemagne, a permis de revenir sur le rôle d'éducatrice qu'a tenu cette auteure auprès de ses contemporains. Installée à Londres après son divorce, elle devient la gouvernante de la fille d'un ancien ministre et décide alors de mettre son expérience de pédagogue à profit, en rédigeant des textes éducatifs sous forme de dialogues truffés de contes¹³¹. C'est ainsi que naissent le *Magasin des enfants* (1756) destiné aux plus jeunes et le *Magasin des adolescentes* (1760) pour les jeunes filles. Viendront par la suite le *Magasin des pauvres* (1768), puis le *Magasin des dévotes* (1779). C'est dans le tout premier recueil que se trouve le récit de *La Belle et la Bête* qui lui vaudra sa postérité bien qu'elle ne soit nullement

¹²⁸ Catherine Velay-Vallantin, « Charles Perrault, la conteuse et le fabuliste : "L'image dans le tapis" », *Féeries*, 2010, n° 7, p. 103.

¹²⁹ Anne Vignard « Écriture et réécritures des textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? », *art. cit.*, p. 1-12.

¹³⁰ Charles Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 16.

¹³¹ Carine Picaud, « Mme Leprince de Beaumont », *Il était une fois les contes de fées*, *op. cit.*, p. 108.

l'initiatrice de la version écrite de ce conte qu'elle emprunta à Mme de Villeneuve dont le récit est désormais tombé en désuétude.

Dans son article « Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. De la morale avant toute chose », Carine Picaud compare l'auteure de *La Belle et la Bête* à une « Rousseau au féminin » pour son « investissement dans le renouveau pédagogique de son temps¹³². » Mais au-delà des enfants, celle-ci visait un autre destinataire comme le remarque Rotraud von Kulesa dans son étude « La fonction du dialogue dans le *Magasin des enfants* de Marie Leprince de Beaumont¹³³ ». Pour elle, nul doute n'est possible, ses textes visent aussi bien les enfants que les gouvernantes à qui « elle livre un mode d'emploi sous forme d'acte performatif ». C'est pourquoi ses œuvres sont marquées par un ton particulièrement conservateur, mettant en scène des personnages caractérisés par leur apparence physique et bonté d'âme, dressant ainsi « le modèle de la femme chrétienne qui est au centre de [son] entreprise pédagogique¹³⁴ ». Pour autant, cela ne l'empêchera nullement de se révéler féministe pour l'époque. Dans son œuvre, elle défend « l'idée d'une supériorité naturelle des femmes en bien des domaines : corps, esprit, vertu, talents d'écriture » et « déplore que les qualités des jeunes filles soient brimées par une éducation déficiente intentionnellement destinée à les maintenir dans une ignorance presque totale¹³⁵ ». Ainsi, elle lancera l'un des premiers périodiques dirigé par une femme et destiné à un public féminin avec le *Nouveau magasin françois*, (1750-1755), qui proposait des textes littéraires et des dissertations sur diverses thématiques telles que la médecine ou l'Histoire.

La Belle et la Bête a certes permis à Mme Leprince de Beaumont d'accéder à la postérité, mais sa présence demeure toutefois bien en deçà des récits de Perrault ou des Frères Grimm. Ainsi, dans l'ouvrage *De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Béatrice Bomel-Rainelli effectue un recensement dans les manuels scolaires et les instructions officielles grâce auquel elle démontre aisément que le conte, bien que régulièrement cité dans les

¹³² *Ibid.*, p. 116.

¹³³ Rotraud Von Kulesa, « La fonction du dialogue dans *Le Magasin des enfants* de Marie Leprince de Beaumont », *Marie Leprince de Beaumont. De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Rotraud von Kulesa et Seth Catriona (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 73-83.

¹³⁴ Marianne Charrier-Vozel, « Les concepts de la beauté et de la laideur dans le projet pédagogique de Marie Leprince de Beaumont », *Marie Leprince de Beaumont. De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁵ Anne Defrance, « Jeanne Marie Leprince de Beaumont, Contes et autres écrits », *Féeries*, 2004, n°1. En ligne : <http://journals.openedition.org/feeries/86> [Consulté le 3 mai 2019].

programmes, est sous-représenté en comparaison de ceux de Perrault et des Frères Grimm. L'analyse pointe également la manière dont l'œuvre a peu à peu effacé son auteure, avec une absence presque systématique d'informations biographiques la concernant¹³⁶.

Quant aux Frères Grimm, c'est au XIX^e siècle qu'ils vont entreprendre de regrouper de nombreux textes de tradition orale dans une œuvre très représentative du romantisme allemand. Là où Perrault pensait adaptation, eux pensent authenticité. Pierre Péju, qui s'est intéressé à cette collecte explique que leur méthode consistait à « ratisser le plus largement possible la mémoire, en s'appuyant sur un réseau très vaste de correspondants : les amis, la famille, les possesseurs de vieux recueils ou d'archives, des servantes comme la vieille Marie¹³⁷ ». Ainsi, chacun de ces protagonistes leur transmettait des histoires, des bribes de légendes. Une fois tous ces récits rassemblés, les Grimm les installent alors « sur un plan d'équivalence, [et procèdent] à des recoupements, des comparaisons, des superpositions, des collages, jusqu'à ce qu'apparaisse une version qui leur paraît pure, tout en signalant les variantes au passage¹³⁸ ». Ils affirment vouloir faire reposer leur recueil sur la fidélité. Nécessairement, cette fidélité interroge car les intermédiaires et les sources sont nombreux et divers. Il ne s'agit donc pas d'une fidélité à un « texte de base » (écrit ou oral) mais plutôt d'une fidélité à l'esprit même du conte, de la préservation rigoureuse des détails, voire de métaphores à replacer ici ou là¹³⁹. Ainsi, leur version de *Cendrillon* conserve des éléments importants tels que la présence de l'oiseau ou la punition des sœurs. Toutefois, « en dépit d'une volonté de préservation rigoureuse et la plus exhaustive possible du patrimoine, le passage à l'écrit a lui aussi abouti à une immobilisation des contes retranscrits. De plus, [ils] n'ont pas résisté à la tentation d'expurger les contes de leurs passages grivois ou trop violents¹⁴⁰ ». Leur *Cendrillon*, par exemple, ne saurait se montrer cruelle comme celle de Basile.

¹³⁶ Alice Brière-Haquet, « Marie Leprince de Beaumont : il était une voix... », *Acta fabula*, octobre 2014, vol. 15, n° 8, Notes de lecture. En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document8905.php> [Consultée le 5 juin 2019].

¹³⁷ Pierre Péju, « Fidélité et création chez les Frères Grimm », *Il était une fois les contes de fées, op. cit.*, p. 128.

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁰ Anne Vignard, « Écriture et réécritures des textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? », *art. cit.*, p. 3.

Il est passionnant de constater que chacun de ces auteurs, bien que mû par une démarche différente (adaptation, éducation et transmission), a contribué à la pérennité de ces précieux récits. Ainsi Perrault, les Frères Grimm et Mme Leprince de Beaumont avaient trois volontés différentes. Et s'ils ont, à leur manière, pleinement participé à « l'invention des contes » et donc à leur mutation, ils n'ont pas éradiqué comme nous pourrions le croire, toute trace de l'oralité. En témoigne cette acquisition réalisée en 1953 par la Pierpont Morgan Library : une copie manuscrite des contes en prose de Perrault dont l'existence était jusque-là ignorée et qui présente des corrections insérées dans les interlignes du manuscrit. Ces remarques visent à réparer généralement une omission. Parmi elles, l'une mérite un intérêt tout particulier. À la fin du *Petit Chaperon rouge*, la réplique du loup (« C'est pour te manger ») est accompagnée d'une indication au sujet de l'intonation : « On prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur à l'enfant comme si le loup l'alloit manger. » Cette copie témoignerait donc bel et bien d'un état transitoire dans le passage des contes de l'oral à l'écrit¹⁴¹. Preuve s'il en fallait une, qu'oralité et littérature sont intimement liées et que l'on ne saurait comprendre l'une sans s'intéresser à l'autre.

Ainsi, tradition orale et récits littéraires sont associés et dialoguent. Auteur·e·s, conteuses et conteurs servent le récit, chacun à leur manière, ce qui permet aux histoires de survivre et de se réinventer. De nombreux éléments vont alors muer au fil du temps, selon la volonté des auteur·e·s. Pourtant, dans cet ensemble de mutations, certaines thématiques perdurent, quelle que soit la variante étudiée, symbolisant l'idée qu'une universalité du conte existe bel et bien.

II- Symboles et thématiques liés au féminin : un langage universel ?

Il est surprenant de constater que les contes de fées ont traversé les époques et les pays sans que la trame narrative n'ait à souffrir de changements majeurs. Pour Marie-Louise von Franz, cela s'explique « par le fait [que le conte] reflète une structure psychologique

¹⁴¹ Carine Picaud, « Les contes en prose de Perrault », *Il était une fois les contes de fées*, op. cit., p. 97.

humaine de base et donc universelle¹⁴² ». Ainsi, le récit migre et parvient toujours à s'adapter au pays « où il reprend racine¹⁴³ ». Les thématiques principales demeurent donc intactes puisqu'elles expriment des processus « communs à tous les êtres humains¹⁴⁴ ».

II-1. Du mythe au conte : les éléments symboliques de la féminité

Parmi ces thématiques, nous retrouvons le parcours initiatique des héroïnes, jalonné d'épreuves et de caractéristiques communes d'une version à une autre. Le sommeil, les cendres et le fiancé-animal font partie de ces motifs invariables qui rythment les différents récits de notre corpus. Ces éléments et leur symbolique permettent de découvrir la face cachée de nos trois figures féminines.

a- Le sommeil, symbole de la puberté ?

Comme Psyché longtemps avant elle, la Belle de Perrault tombe dans un profond sommeil. Avant de voir ce qu'il représente dans sa variante du xvii^e siècle, intéressons-nous à sa symbolique dans le mythe conté par Apulée. Alors qu'elle sombre dans cet étrange sommeil, la jeune Psyché se réveille dans un autre monde. La voilà alors dans une sorte d'au-delà, près d'un magnifique palais. Il semblerait que le sommeil soit ici une métaphore de la mort. Il est étonnant de constater que lorsque Psyché est endormie (après avoir ouvert la boîte contenant une parcelle de la beauté de Perséphone), Éros parvient à la ranimer avec la pointe de l'une de ses flèches :

Elle gît immobile, et son repos ressemble à celui de la mort. [...] [Il la réveille] avec inquiétude, en la piquant légèrement d'une de ses flèches¹⁴⁵.

Si ici l'objet acéré réveille la jeune fille, dans le conte de *La Belle au bois dormant*, il provoque, au contraire, le sommeil. Curieux parallèle ! Chez Basile, il s'agit d'une écharde :

¹⁴² Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, op. cit., p. 23-24.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ Apulée, *Le conte de Psyché*, op. cit., p. 451.

« Mais, hélas, une écharde de lin se planta sous son ongle et elle tomba morte par terre¹⁴⁶. »

Dans la version indienne, il s'agit d'un ongle :

Il essaya de forcer la porte mais n'y parvint point. Il se cassa un ongle – (or, les ongles des Rakshas sont particulièrement venimeux) – qui resta planté dans la porte lorsqu'il s'en alla. Le matin suivant, Sûrya Bai ouvrit la porte quand soudain, quelque chose de tranchant la blessa à la main. Elle tomba raide morte.¹⁴⁷

Dans le conte de Perrault, le sommeil est dû à la pointe d'un fuseau :

Elle n'eut pas plus tôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'Arrêt des Fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main, et tomba évanouie.¹⁴⁸

Quelle est la signification de ces objets piquants ? Pourquoi sont-ils liés, dans ces récits, au sommeil ? Tout d'abord, tous ont une forme similaire qui renvoie au domaine féminin. En effet, qu'il s'agisse du tricot, de la broderie ou du filage, chacune de ces activités (réservées alors aux femmes à ces époques) nécessite un objet de ce type. Pour Yvonne Verdier, ethnologue, le langage des épingles et des aiguilles est celui qui exprime au mieux l'état d'entre-deux de la pubère¹⁴⁹ car c'est à travers l'apprentissage des pratiques quotidiennes et rituelles que les jeunes filles découvrent « le futur rôle qu'elles auront à tenir¹⁵⁰ ». Dès leur enfance, les fillettes se voient assigner des tâches liées à des travaux d'aiguille telles que la couture ou le tricot, apprenant de cette façon le maintien corporel et la docilité¹⁵¹. Chacun de ces objets est donc connoté d'une dimension féminine mais il en est un qui mérite particulièrement notre intérêt : le fuseau.

¹⁴⁶ Giambattista Basile, *Soleil, Lune et Thalie* [1634], *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁷ [Traduction personnelle] "He next tried to force open the door again, but it was too strong for him. In his efforts, however, he had broken off one of his finger-nails — (now the nail of a Rakshas is most poisonous)— which he left sticking in the crack of the door when he went away." Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends* [1868], *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁸ Charles Perrault, *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁹ Yvonne Verdier, *Coutume et Destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁵⁰ Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme*, 2005, n°173, p. 119-147.

¹⁵¹ *Id.*

Celui-ci fait son apparition dans la version de Perrault et constitue, d'après Lilas Voglimacci, « une vraie trouvaille poétique¹⁵² », si bien qu'après cette première mention, les écrivains garderont tous cet instrument magique, veillant à le mentionner dans les variantes qui suivront. Quelle est la fonction véritable de ce fuseau ? Que représente-t-il dans l'imaginaire commun ? S'appuyant sur les motifs du folklore qui confèrent aux épingles une fonction magique « pour trouver un amoureux ou s'assurer un amour¹⁵³ », Perrault fait appel au fuseau pour refléter l'apprentissage de l'amour et de la sexualité¹⁵⁴. Toutefois, cette dimension érotique ne saurait être sa seule fonction. C'est en nous intéressant à la mythologie que nous pouvons percevoir les pouvoirs de cet objet d'artisanat. Car si le sommeil est commun à la Belle et à Psyché, le fuseau lui, évoque nécessairement le filage, tâche principale des Parques. Ces trois déesses qui filent et coupent le fragile fil de la vie des hommes sont d'ailleurs citées en tant que « fileuses » dans *L'Odyssée* d'Homère.

Que représente ce fameux fil ? Et pourquoi l'outil indispensable pour filer est-il à l'origine d'un sommeil si profond ? La symbolique autour de l'élément du fil n'est pas des moindres : le corps de l'enfant et de sa mère sont séparés par un fil. L'entrée dans la vie ne peut donc se faire autrement que par la coupure de ce fil qui, jusque-là, les reliait. Pour chaque culture il s'agit d'une image forte, symbole d'un instant où tout être « devient autonome, libre et non dépendant¹⁵⁵ ». Le fil est coupé à la naissance mais ne disparaît pas pour autant. Car si la rupture avec la mère est actée, quelqu'un d'autre va se charger de l'existence de l'enfant, jouant alors avec le fil de sa vie. Apparaissent ainsi quenouilles et fuseaux qui vont être placés entre les mains « des femmes- destin, Moires, Parques ou fées : femmes-fatum, fatales¹⁵⁶ », chacune pouvant, dès lors, filer le sort de tout individu. Les Parques auront un rôle bien défini : l'une filera les jours et les événements de la vie, l'autre, une pelote de souvenirs, et la dernière sera chargée de couper le fil de la vie. Ainsi, fil et fuseau sont intimement liés et renvoient nécessairement à cette notion de destin.

¹⁵² Lilas Voglimacci, « Le règne du fuseau », *La Grande Oreille*, mars 2003, n°17, p. 44.

¹⁵³ Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, op. cit., p. 23-24.

¹⁵⁴ Lilas Voglimacci, « Le règne du fuseau », art. cit., p. 44.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁶ *Id.*

Le destin, c'est bien ce dont il est question dans *La Belle au bois dormant*. La version de Perrault reflète en effet l'idée d'individualité du destin puisque le mauvais sort a beau être jeté sur tous les fuseaux, la malédiction, elle, ne vaudra que pour la princesse. Avec cette précision, l'auteur insiste lourdement sur la fatalité qui va peser sur la vie de l'héroïne. Toutefois, individualité et communauté vont se rejoindre dans la malédiction car si la pointe du fuseau blesse seulement la jeune fille, le sommeil de cette dernière entraîne tout le royaume dans ce même endormissement. Le fuseau a donc le pouvoir de « basculer l'ordre du monde existant¹⁵⁷ ». Chacun étant assoupi, le palais lui-même va peu à peu sombrer dans une sorte de torpeur, devenant un espace d'épines et créant une symétrie entre « l'infime piquûre¹⁵⁸ » de la princesse et une « multitude de piquants¹⁵⁹ » entourant le château :

Il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer.¹⁶⁰

Ainsi, de la pointe du fuseau endormant pour un temps la princesse, naît une forêt piquante endormant pour toujours les princes impatients comme si le fuseau avait bâti, autour du corps de la Belle, « une barrière infranchissable¹⁶¹ ». Perrault ne mentionne, certes, aucun prétendant, mais nous pouvons imaginer aisément que d'autres hommes que le Prince se soient présentés avant l'écoulement des cent années et aient échoué (comme dans la version des Frères Grimm). La quenouille ayant accompli ce pour quoi elle avait été mentionnée, la Belle s'endort. Mais que représente ce sommeil pour une jeune fille de quinze ans ?

Cette longue période de sommeil peut sûrement renvoyer à l'approche de la maturité sexuelle. Au cours de sa jeunesse, l'enfant peut se sentir piégé dans une certaine torpeur puisque tout lui est interdit. Le sommeil symbolise cette inactivité qui n'a pas vocation à durer mais, au contraire, à mener son sujet vers son plein accomplissement. L'héroïne serait donc assoupiée en attendant de pouvoir vivre sa vie de femme. La piquûre et

¹⁵⁷ *Id.*

¹⁵⁸ *Id.*

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 191.

¹⁶¹ Lilas Voglimacci, « Le règne du fuseau », *art. cit.*, p. 46.

le sommeil constituent, d'après Bruno Bettelheim, une allégorie de ce fameux passage de l'état d'enfant à celui de femme. Celle-ci doit passer par ses premiers saignements (rappelons néanmoins que la piqûre telle que décrite par Perrault ne fait état d'aucun sang), avant de plonger dans un repli sur soi. Elle n'en sortira que lorsqu'un prince parviendra à franchir la barrière végétale symbolisant sa virginité. Au-delà de l'apprentissage de son futur rôle, l'endormissement permet à la jeune fille de devenir inaccessible. Véritable pouvoir qui lui est alors conféré puisqu'elle est soudain, hors du temps et donc hors d'atteinte. C'est dans ce sommeil prolongé et cette solitude qu'elle va avoir la possibilité d'accepter ce qu'elle va devenir, en faisant notamment le deuil de ce qu'elle était auparavant (jeune fille d'un autre temps vêtue d'une robe « au collet monté¹⁶²») et des proches qui l'entouraient et dont elle doit se séparer (son père et sa mère ne tombent pas dans un profond sommeil, contrairement au reste de la Cour).

La symbolique du sommeil prend également une toute autre dimension dans la version de Perrault puisqu'il insère une durée déterminée et complètement démesurée. La Belle s'endort pour cent ans. Jamais cela n'avait été mentionné auparavant. Si Basile ne donne pas un laps de temps précis, celui-ci paraît tout de même bien plus court que les cent années de Perrault : « Au bout de quelque temps, un autre roi vint à la chasse dans les parages¹⁶³. » Dans le conte indien, Sûrya Bai « tombe raide morte¹⁶⁴ » mais est délivrée rapidement de sa malédiction puisqu'il est indiqué que le Rajah (un seigneur indien venant la délivrer) arrive « peu de temps après¹⁶⁵ ». Dans le roman de *Perceforest*, il ne faut que quelques mois à Troïlus pour découvrir la belle Zellandine endormie et venir à son secours¹⁶⁶. C'est donc à Perrault que nous devons ce long endormissement qui transforme ce qui aurait pu être une banale nuit de sommeil en la démesure d'une vie, créant alors ce que Lilas Voglimacci appelle « le Merveilleux temporel¹⁶⁷ ». Perrault suggère ainsi que l'imagination littéraire permet de réaliser des désirs impossibles comme voir sa vie s'écouler sans souffrir ni mourir. De ce Merveilleux temporel, l'auteur en fait cadeau à sa Belle, en décidant qu'il sera l'élément la définissant. En effet, jusqu'ici chacune de nos héroïnes

¹⁶² Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 195.

¹⁶³ Giambattista Basile, *Soleil, Lune et Thalie, op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁴ [Traduction personnelle] "Immediately she fell down dead." Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends, op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ Lilas Voglimacci, « Le règne du fuseau », *art. cit.*, p. 49.

¹⁶⁷ Lilas Voglimacci, « Le secret de la Belle au bois dormant », *La Grande Oreille*, mars 2003, n°17, p. 50.

tombées endormies portaient un nom : Thalie, Zellandine ou encore Sûrya Bai. Soudain, sous la plume de Perrault, la princesse perd son nom et seul son sommeil la définit. Mais pas n'importe quel sommeil. Un sommeil de cent ans qui lui confère alors un pouvoir extraordinaire, celui de mener sa vie sous forme de rêve.

Mais qu'en est-il des autres personnages qui succombent eux aussi à ce sommeil centenaire ?

Voici ce qu'elle fit. Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce Château (hors le Roi et la Reine), Gouvernantes, Filles d'Honneur, Femmes de Chambre, Gentilshommes, Officiers, Maîtres d'Hôtel, Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses, Pages, Valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les Écuries, avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, et Pouffe, petite chienne de la Princesse, qui était auprès d'elle sur son lit¹⁶⁸.

Cette description de l'endormissement donne au récit une atmosphère de jeu et pourrait bien cacher, d'après Lilas Voglimacci, une allusion à l'enfance. Car la baguette magique de la fée n'est pas sans rappeler le fameux jeu enfantin « 1, 2, 3, Soleil ! » qui consiste à rester immobile lorsque le meneur de jeu prononce cette phrase fatidique et montre du doigt l'un des joueurs. Quant à l'énumération des personnages et animaux se fixant instantanément, elle donne « l'impression [aux lecteurs d'être] spectateurs d'une cérémonie enfantine dans laquelle les jeunes officiants psalmodient des listes de noms, de personnes ou d'objets pour les apprendre¹⁶⁹. » Ces différents mécanismes ludiques évoquent ainsi le temps de l'enfance et donnent au conte une valeur d'insouciance, rappelant qu'il fut une époque où chacun ignorait la peur du temps qui passe. Pouvons-nous alors envisager que Perrault, sous couvert de faire dormir sa Belle cent ans, inviterait en réalité le lecteur à « dormir sans temps¹⁷⁰ », de manière à rester en enfance ? Ce faisant, il permettrait à sa Belle de disposer d'une faculté stupéfiante ; celle d'échapper au temps et d'avoir tous les âges puisqu'elle n'en a plus aucun.

L'élément du sommeil revêt ainsi de nombreuses symboliques. Il évoque non seulement la puberté de la jeune femme mais également les pouvoirs que cet état

¹⁶⁸ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 191.

¹⁶⁹ Lilas Voglimacci, « Le secret de la Belle au bois dormant », *art. cit.*, p. 52.

¹⁷⁰ *Id.*

léthargique lui confère. Grâce à lui, elle chemine vers l'acquisition de son statut de femme et parvient à garder sa part d'enfance. Mais si certaines sommeillent paisiblement, d'autres sont condamnées à se démener. Une servitude symbolisée, notamment dans *Cendrillon*, par les cendres. Que nous dit exactement ce motif au sujet des figures féminines ?

b- Les cendres, symbole de la servitude ?

En ce qui concerne *Cendrillon*, les cendres sont un motif indissociable du conte, au même titre que le soulier ou le bal, dans l'imaginaire collectif ; d'autant plus qu'elles constituent une partie du surnom de l'héroïne. Mais en quoi sont-elles un élément important du récit ?

Bien avant *Cendrillon*, les cendres étaient déjà lourdes de sens, ne serait-ce que dans la mythologie. Nicole Belmont a notamment rapproché la jeune fille de la divinité grecque Hestia telle que Jean-Pierre Vernant l'a étudiée. L'historien explique que dans la mythologie grecque, Hestia est la déesse du foyer¹⁷¹. Alors qu'elle fait vœu de chasteté, Zeus lui accorde, en récompense, la responsabilité de préserver le feu domestiqué au cœur du foyer ; ce feu nourricier qui permet de réchauffer les corps et cuire les repas. Ainsi, c'est elle qui fait l'espace domestique en créant un espace clos et sûr pour le groupe familial. De par sa fonction, Hestia est sédentaire et refermée. Il n'est donc pas étonnant que Nicole Belmont ait rapproché *Cendrillon* de la figure d'Hestia dans la mesure où l'héroïne du conte est particulièrement assimilée aux tâches que nécessite l'espace domestique. De plus, Hestia a un lien particulier avec le feu. Or, les cendres connotent justement « l'âtre domestique, la chaleur du foyer¹⁷² » et constituent un motif important du conte de *Cendrillon*, tel que nous le connaissons en Europe. Nous l'avons vu précédemment, c'est à partir de son arrivée en Grèce que le conte commence à insérer la notion de cendres dans l'appellation de la jeune fille. Basile la nomme ensuite « la Gatta Cenerentola » soit « la Chatte des Cendres », inscrivant ce motif non plus comme un simple élément de l'histoire mais comme l'identité de la protagoniste. Les cendres qui évoquent la saleté et le travail deviennent alors l'essence même de *Cendrillon*.

¹⁷¹ Jean-Pierre Vernant, *La traversée des frontières*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 140.

¹⁷² Michèle Simonsen, *Perrault : « Contes »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 101.

Ce sont bien ces notions de souillure et de labeur que nous retrouvons dans la version des Frères Grimm. En effet, le mot « cendres » apparaît à maintes reprises, notamment pour indiquer les tâches domestiques qui sont assignées à la jeune fille et la saleté dans laquelle elle est condamnée à vivre :

Le soir, quand elle était exténuée de sa journée de travail, elle n'avait pas de lit pour se coucher, mais devait s'étendre par terre, sur la pierre du foyer, dans les cendres ; et comme elle en était toujours souillée et salie, les sœurs l'appelaient " Cendrillon".¹⁷³

Ici, les cendres n'ont pas simple vocation à rappeler le feu qui est au cœur du foyer et de la vie domestique. Elles reflètent également le travail acharné que Cendrillon effectue jusqu'à épuisement. Les Frères Grimm vont plus loin en inscrivant cet élément au cœur-même des tâches données à Cendrillon. Ainsi, il est d'abord conté comment les demi-sœurs de la jeune fille s'amuse à compliquer son travail en renversant, régulièrement, des lentilles dans les cendres :

Les deux sœurs [...] n'arrêtaient pas de lui faire toutes les misères possibles, [...] lui jetaient les pois ou les lentilles dans la cendre pour qu'elle eût à rester là encore à les trier une fois de plus.¹⁷⁴

Ce mélange des lentilles aux cendres va même devenir une épreuve imposée par la marâtre qui est censée permettre à Cendrillon, de venir au bal, si elle parvient à trier correctement et en peu de temps les éléments :

La belle-mère finit par lui dire [...] : « Bon, tu pourras venir si, en deux heures de temps, tu réussis à ramasser et à trier le pot de lentilles que je vais renverser dans les cendres¹⁷⁵.

Cette épreuve du tri n'est pas sans rappeler un autre mythe, celui de Psyché tel que décrit par Apulée :

¹⁷³ Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon* [1812], dans Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, op. cit., p. 98.

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

[Vénus prend] du blé, de l'orge, du millet, de la graine de pavot, des pois, des lentilles et des fèves, elle mélange et brouille le tout ensemble, en forme un morceau, et lui dit : « [...] je veux, sans plus tarder, mettre ton savoir à l'épreuve. Songe à me diviser cet amas de grains mélangés, à ranger séparément chaque espèce, et que je trouve avant la nuit tout ce travail achevé.¹⁷⁶

Cendrillon, à l'image de Psyché, est mise à rude épreuve par une autre femme. Il serait erroné de penser qu'il est ici question d'un simple tri entre deux éléments. Lorsque Cendrillon indique aux oiseaux qui l'aident dans sa tâche – « Les bonnes dans le petit pot, les autres dans votre jabot¹⁷⁷ » – le lecteur peut avoir l'impression qu'il s'agit simplement de séparer le bon grain du mauvais. Cette tâche relève d'une dimension plus complexe que la simple valeur d'obstacle qui lui est conférée (puisqu'elle peut empêcher la jeune fille de se rendre au bal). En réalité, elle s'inscrit surtout dans un ensemble de figures métaphoriques « dont le sens est convergent¹⁷⁸ ». C'est ce que Nicole Belmont s'efforce de démontrer en s'attardant sur ces opérations de triage auxquelles Cendrillon doit se consacrer. Pour elle, lorsque la jeune femme effectue le tri, il s'agit de séparer ce qui est « du côté de la vie¹⁷⁹ » (les graines) de ce qui est du « côté de la mort¹⁸⁰ » (sa mère qu'elle porte en elle). Cette épreuve de triage serait donc un passage initiatique permettant à l'héroïne de discerner ce qui est de l'ordre du « bon, du mauvais, du consommable et du consumé¹⁸¹ ». En apprenant à démêler, différencier, séparer, trier et « séparer les espèces mélangées¹⁸² », Cendrillon effectue l'itinéraire initiatique auquel toute adolescente doit se plier avant de pouvoir accéder au mariage. Nicole Belmont l'affirme, « les tâches de séparation [...] accomplies par Cendrillon constituent une initiation à la différenciation sexuelle¹⁸³ », lui permettant de se découvrir femme et non plus « souillon asexuée couverte de cendres¹⁸⁴ ». Le tri s'inscrirait donc pleinement dans l'apprentissage matrimonial et féminin¹⁸⁵, constituant ainsi un véritable rite de passage.

¹⁷⁶ Apulée, *Le conte de Psyché*, op. cit., p. 372.

¹⁷⁷ Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon* [1812], op. cit., p. 99.

¹⁷⁸ Marion, Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », art. cit.

¹⁷⁹ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, op. cit., p. 391.

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ Nicole Belmont, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, 1991, tome 21, n°4, p. 387.

¹⁸² *Id.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 388.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ Marion, Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », art. cit.

Une fois le tri effectué dans chaque aspect de sa vie, la jeune fille est prête à quitter le foyer représenté par les cendres. Il est alors temps pour elle de se débarrasser des cendres qui agissent tel un masque, camouflant la femme qu'elle est devenue et la laissant prisonnière de l'espace domestique. C'est en se lavant qu'elle parvient à se libérer de l'état de servitude dans lequel elle était jusqu'à présent :

Cendrillon voulut d'abord se laver les mains et le visage, puis elle vint s'incliner devant le fils du roi, qui lui tendit l'escarpin d'or.¹⁸⁶

Ainsi, en éradiquant les cendres qui dissimulaient jusque-là sa véritable identité, elle se défait, métaphoriquement, des emprises qui la retenaient et est en mesure de renaître, quittant alors « sa robe de cendres pour en revêtir une nouvelle¹⁸⁷ ».

Il est essentiel pour Cendrillon de parvenir à se détacher de ces cendres non seulement pour sortir de cet état de soumission mais également pour se détacher de son foyer et donc de son père qu'elle est désormais en âge de quitter. Lorsque les Frères Grimm indiquent qu'elle se repose dans les cendres, cela peut être interprété comme un retour constant vers le foyer comme s'il s'agissait d'une « assignation obligatoire¹⁸⁸ ». Cet attachement paternel semble inséparable de l'enfermement domestique dont elle est l'objet, plaçant la jeune fille dans l'impossibilité de quitter la maison de son père puisqu'elle y est trop étroitement liée¹⁸⁹. Au-delà du lien avec le père, ces cendres peuvent également signifier l'attachement à la mère puisqu'elles sont la représentation de la mort et du deuil. En effet, dans le conte des Frères Grimm, la présence maternelle existe, bien qu'invisible, et renforce l'attachement de Cendrillon à sa maison familiale, laissant à penser qu'un second lien est à briser¹⁹⁰. Celle-ci doit donc apprendre à se défaire de l'emprise paternelle mais aussi maternelle car c'est en s'affranchissant de la figure de la mère qu'elle pourra, à son tour, devenir une femme.

¹⁸⁶ Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon* [1812], *op. cit.*, p. 104.

¹⁸⁷ Marion, Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », *art. cit.*

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 378.

¹⁹⁰ Marion, Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », *art. cit.*

Finalement, que les cendres évoquent l'espace domestique, la mère disparue, le foyer paternel ou le masque porté par la jeune fille, elles ont toujours vocation à inscrire l'héroïne dans son parcours initiatique. Parcours houleux qui la mène, à terme, à affirmer sa féminité et conquérir son rôle de femme (en tant qu'être humain de sexe féminin et non en tant que simple épouse). Cette quête s'inscrit donc dans un motif profondément lié à l'espace domestique mais peut se trouver, pour d'autres figures féminines, dans un inconnu lointain et effrayant.

c- Le monstre, symbole du futur époux ?

Le conte de *La Belle et la Bête* appartient lui, à un grand cycle de récits : la recherche de l'époux disparu. Bien que le texte puisse prendre diverses directions, l'histoire, elle, demeure la même : l'union d'une jeune fille avec un époux animal. Dans le conte de Mme Leprince de Beaumont, il ne s'agit non pas d'une simple figure animale mais d'une Bête. Cette terminologie est essentielle car c'est elle qui fait de l'époux une créature monstrueuse :

En même temps, il entendit un grand bruit, et vit venir à lui une bête si horrible, qu'il fut tout prêt de s'évanouir.¹⁹¹

De son apparence monstrueuse, c'est tout ce que l'auteure livrera. Aucune indication n'est donnée sur les éléments physiques de cette Bête contrairement au conte de Mme de Villeneuve qui livre quelques indices :

Sa frayeur fut grande, quand il aperçut à ses côtés une horrible Bête, qui d'un air furieux lui mit sur le col une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant.¹⁹²

¹⁹¹ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], dans Fabienne Raphoz, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, op. cit., p. 159.

¹⁹² Mme de Villeneuve, *La Belle et la Bête* [1740], op. cit., p. 26.

Quelle est la symbolique de cette figure monstrueuse ? Pourquoi les jeunes filles des différentes variantes du conte doivent-elles épouser une créature animale, souvent effrayante ?

Tout comme *La Belle au bois dormant* et *Cendrillon*, *La Belle et la Bête* renvoie à des épisodes mythologiques bien connus. Personne n'ose demander Psyché en mariage du fait de sa beauté. Elle est trop impressionnante. Son père décide alors de consulter un oracle qui lui indique qu'elle doit être laissée au sommet d'une montagne et y attendre son futur mari qui sera un monstre. Après avoir été transportée dans un monde merveilleux, elle passe ses nuits aux côtés de son nouvel époux. Bien qu'elle ne puisse le voir, elle est persuadée que ce dernier n'est pas la créature monstrueuse annoncée, ce qui lui sera plus tard confirmé. Contrairement à *La Belle et la Bête*, Psyché n'a donc pas affaire à un monstre. Mais nous sommes en droit de nous interroger sur les prédictions de l'oracle. Que signifient-elles ? Comment comprendre ce monstre annoncé ?

Anna Griève propose une piste intéressante. Elle note que les étreintes de Psyché et son époux ont toujours lieu dans l'obscurité, comme s'il s'agissait d'un amour dans lequel il n'y a pas de place pour les sentiments. Il s'agit d'une relation passive dans laquelle seul l'instinct prime. La relation est ainsi là pour perpétuer l'espèce, rien de plus. Dans un amour de ce type, il n'y a pas de place pour la personne en tant qu'individu. Ainsi, le monstre annoncé par l'oracle serait la représentation d'une sexualité orientée seulement « vers la reproduction¹⁹³ ». Près de ce monstre, Psyché avec un « P » majuscule n'est pas en mesure d'exister ; seule une psyché constituant un « entremêlement de sentiments, d'émotions, de pensées¹⁹⁴ » peut se manifester. Le mythe serait donc d'abord porteur de l'histoire de la psyché avec un petit « p » avant de permettre à Psyché de se construire et s'affirmer. C'est en éclairant Éros de sa lampe que Psyché, jusqu'alors engloutie « par et dans la pulsion » va aspirer à quelque chose de plus grand. Dans le noir, aux côtés de son époux, la jouissance physique et affective ne peut la combler. En cherchant à voir qui il est, en se tenant prête à le tuer s'il apparaît sous les traits d'un monstre, elle « se dresse en tant que personne¹⁹⁵ » et

¹⁹³ Anne Griève, « Éros et Psyché », Festival *Mythe et Théâtre*, Malérargues, juillet 2016. En ligne : <https://www.pantheatre.com/pdf/2-MT16-anna-griev1.pdf> [Consulté le 3 juin 2019].

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ *Id.*

cherche à s'affirmer et à prendre en main son destin. Elle jouit alors d'un pouvoir inouï puisqu'elle appelle Éros à lui-même devenir quelqu'un : il était éros avec un petit « é », simple « pulsion anonyme¹⁹⁶ » et grâce à elle, il peut devenir Éros, forme humaine. James Hillman, psychologue américain, le résume ainsi :

Psyché, notre âme, est le facteur (ou mieux l'agent) intériorisant qui donne la profondeur à nos vies, qui donne substance et immortalité à notre être et notre vécu, qui élève ce vécu au niveau de la réalité symbolique¹⁹⁷.

Si la Belle de Mme Leprince de Beaumont ne dort pas avec la Bête, il en est autrement dans les autres versions. La Bête de Mme de Villeneuve rejoint la jeune fille le soir dans sa couche. Dans le conte russe, le dragon rapproche peu à peu son lit de celui de son épouse. La version norvégienne rapporte, elle, que chaque nuit, la jeune femme sent un homme la rejoindre alors qu'elle dort. Chacune de ces versions semblent abonder ainsi en ce sens : le mariage qui a d'abord vocation à assurer une descendance peut également devenir source de sentiments, à condition de découvrir véritablement l'autre qui partage sa couche.

Qu'en est-il de la Belle de Mme Leprince de Beaumont ? Aspire-t-elle elle aussi à s'affirmer en tant que femme, dans son désir et son identité ? Contrairement à Psyché, elle vit bien aux côtés d'une bête monstrueuse, mais celle-ci ne saurait simplement incarner la procréation dénuée de tout sentiment amoureux. Il faut aller au-delà pour comprendre ce que cette créature représente pour la jeune fille en quête de son destin. Dès le départ, la situation de la Belle évoque le cheminement d'une adolescente cherchant à s'affranchir et à prendre ses responsabilités. Ce courage est mû par l'amour qu'elle porte à son père, preuve qu'elle reste néanmoins foncièrement attachée à son foyer :

Puisque le monstre veut bien accepter une de ses filles, je veux me livrer à toute sa furie, et je me trouve fort heureuse, puisqu'en mourant, j'aurai la joie de sauver mon père, et de lui prouver ma tendresse¹⁹⁸.

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ James Hillman, *Le mythe de la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006, p. 57.

¹⁹⁸ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], *op. cit.*, p. 160.

C'est ainsi que la Belle part rejoindre la Bête. Cette cohabitation va alors constituer un véritable rite de passage. En effet, la Bête permet à la jeune fille de maîtriser sa peur et de découvrir son courage qu'elle ne soupçonnait pas jusque-là : « Belle ne put s'empêcher de frémir, en voyant cette horrible figure : mais elle se rassura de son mieux¹⁹⁹ ».

Les craintes de la Belle ne sont pas simplement évoquées pour réaffirmer la monstrueuse apparence de la Bête. Elles ont également vocation à nommer d'autres angoisses plus profondes qui peuvent assaillir les jeunes filles : la rencontre profonde de l'autre, notamment avec « le masculin dans l'intime de la sexualité²⁰⁰ ». Petit à petit, le monstre va se révéler plus doux et plus humain qu'au premier abord. En découvrant l'appartement qui lui est destiné ainsi que la bibliothèque, les instruments de musique et le miroir lui permettant de voir son père, la Belle change le regard qu'elle porte sur cette créature. Elle lui apparaît alors différente et elle l'apprécie pour ce qu'elle est. Elle ne peut toutefois se résoudre à l'épouser, trop tourmentée par son apparence monstrueuse. Il est possible de voir dans ce refus la peur du mariage et donc de la sexualité. L'héroïne a certes découvert le sentiment amoureux mais ne parvient pas à dépasser la dimension platonique de sa relation. Il s'agit alors pour la jeune femme de discerner que la sexualité n'est pas nécessairement animale et peut être la concrétisation d'un amour sincère et profond. C'est donc en partageant la vie de la Bête et en se confrontant à elle que la dimension de rencontre prend forme, permettant à la jeune fille de reconnaître « la réalité²⁰¹ » de l'autre. Et, paradoxalement, c'est en se confrontant à l'autre, en allant à sa rencontre, qu'elle peut avancer dans son parcours d'individuation.

Cette individuation est essentielle, car tant qu'elle n'est pas atteinte, la Belle ne peut être heureuse auprès de la Bête. En effet, plusieurs variantes racontent comment, soudainement, la Bête disparaît, forçant la jeune femme à partir à sa recherche. Souvent, cette disparition est due aux remarques désobligeantes de la famille. Par exemple, dans le conte écossais, le mari est un taureau. L'épouse est avertie de sa double nature et a le choix de l'alternance temporelle. Elle décide donc d'avoir un taureau pour mari le jour, et un

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁰⁰ Chiara Navarra, « Une interprétation jungienne de l'amour. La Belle et la Bête. », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004, n°109, p. 24-38.

²⁰¹ *Id.*

homme pour époux la nuit. Elle n'a que faire des moqueries et du regard des autres lorsqu'elle « exhibe de jour ce qu'elle a désiré²⁰² ». La nuit, elle est heureuse de profiter « de ce qu'elle a assumé²⁰³ ». Le conte est ainsi limpide : l'harmonie règne entre la jeune femme et son fiancé-animal tant que le regard extérieur n'est pas de la partie : ils sont heureux, ont des enfants et tout à coup, ils subissent de plein fouet « le retour violent du refoulé²⁰⁴ ». Ce retour du refoulé n'est pas le leur mais celui de la famille, « microcosme symbolique du regard extérieur²⁰⁵ ». C'est alors que l'époux disparaît et que sa fonction évolue : il n'est plus un animal à craindre ou apprivoiser mais bel et bien un être cher à reconquérir, un amour à regagner²⁰⁶. La Belle, ayant achevé son processus d'individuation est alors en mesure d'assumer ses sentiments, de partir à la recherche de l'être aimé et de conquérir son bonheur.

Ainsi, du mythe au conte, les mêmes motifs sont empruntés pour raconter la manière dont les figures féminines deviennent, peu à peu, femmes ; rappelant au passage que chaque jeune fille, où qu'elle soit, est confrontée aux mêmes problématiques. Si ces éléments confèrent à chaque conte une dimension universelle, en est-il de même pour les différentes étapes de ce parcours initiatique ? Celles-ci sont-elles amenées à évoluer en fonction des cultures où elles sont mentionnées ?

II-2. Le parcours initiatique de la figure féminine à travers les cultures

Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre considèrent le conte de *Cendrillon* comme la représentation de la « traversée difficile de l'état de petite fille à l'état de jeune fille prête pour le mariage²⁰⁷ ». Ce constat peut s'appliquer aux diverses figures féminines de notre corpus.

²⁰² Fabienne Raphoz, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, op. cit., p. 451.

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 453.

²⁰⁷ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, op. cit., p. 363.

a- L'attachement aux parents

Tout enfant doit se détacher de ses parents pour être reconnu en tant qu'adulte et fonder, à son tour, son propre foyer. C'est un principe vieux comme le monde, déjà mentionné il y a plus de 2 000 ans, dans la Bible :

L'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront les deux une seule chair. (Matthieu 19 :5)

Ce qui prévaut pour l'homme est aussi valable pour la femme. Il est nécessaire pour elle de se détacher des figures parentales afin d'être en mesure de s'attacher à une figure conjugale. Ce qui est intéressant, c'est que nos trois héroïnes sont confrontées à un attachement parental différent. Dans les textes de notre corpus, Cendrillon, bien qu'attachée à son père, doit surtout apprendre à dépasser la mort de sa mère. La Belle au bois dormant est, elle, liée à ses deux parents. Quant à Belle, elle voue une affection profonde à son père.

La présence de la mère disparue de Cendrillon, pèse sur chacune des variantes ici étudiées. Dans le conte tibétain, la figure maternelle est présente au début mais est assassinée par sa propre fille. En effet, son enfant la tue en lui tranchant les seins. Acte ô combien symbolique. Si la Cendrillon tibétaine semble se détacher dès le départ de sa mère, il n'en est rien en réalité. En effet, lorsqu'elle va être maltraitée par la démonsse chez qui elle a trouvé refuge, elle va profondément regretter son geste. Sa mère se réincarne alors en vache nourricière afin de la secourir. Elle ne manquera toutefois pas de lui dire combien elle a eu tort d'agir ainsi. Il est bien indiqué que cette réincarnation a lieu lorsque la jeune fille « n'en [peut] plus²⁰⁸ », comme pour montrer qu'une mère ne saurait supporter la souffrance de son enfant, y compris dans l'au-delà. La vache prend soin de nourrir la jeune fille, comme l'avaient fait auparavant ses seins nourriciers tranchés. Cela montre bien que « le lien primaire, archaïque, entre la mère et ses enfants²⁰⁹ » ne peut être coupé ; ce qui unit une

²⁰⁸ Alexander W. Macdonald, *La Cendrillon tibétaine*, dans Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, p. 232.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 365.

femme et sa progéniture est bien trop puissant. Ainsi, l'âme d'une mère ne quitte jamais tout à fait son enfant. Cette même idée apparaît dans les versions chinoise et vietnamienne : un poisson se charge de nourrir l'héroïne. Bien qu'il ne s'agisse pas de la réincarnation de la mère, il est difficile de ne pas y voir une évocation de la figure maternelle dans la mesure où l'animal revêt alors une fonction nourricière.

La version des Frères Grimm évoque également l'attachement à la mère à travers divers motifs. Elle ne manque pas de mentionner la douleur de la jeune femme comme pour souligner cet attachement maternel encore très prégnant : « La fillette se rendit chaque jour sur la tombe de sa mère, pleura et resta bonne et pieuse.²¹⁰ » Puis, comme nous l'avons vu précédemment, les cendres vont permettre, tout au long du récit, de représenter cette figure maternelle décédée. Cendrillon est en permanence couverte de cendres. Or celles-ci rappellent « ce qui reste du corps de la mère²¹¹ » et soulignent l'incapacité de la jeune fille à se détacher de cette dernière. Outre les cendres, la figure maternelle va être évoquée à travers la nature. Le noisetier qui pousse sur sa tombe semble lui aussi représenter l'esprit toujours vivant de la mère de Cendrillon. Sur la plus haute branche, se trouve un oiseau qui vient en aide à l'héroïne et a une fonction particulière, comme les animaux nourriciers précédemment évoqués. En effet, si Cendrillon se tourne vers l'animal, c'est d'abord pour un besoin quasi primaire : il lui faut manger. Mais par la suite, elle cherche de l'aide pour devenir femme. C'est là qu'entre en scène une figure importante qu'Yvonne Verdier nomme la « passeuse²¹² » et qui est incarnée, dans plusieurs variantes, par un animal secourable. La passeuse permet de transmettre l'apprentissage des codes de savoir-vivre et « aide [ainsi] aux grands passages²¹³ ». Dans la version de Perrault cette passeuse prenait les traits de la marraine-fée, chez les Frères Grimm et dans les versions asiatiques, cette figure se veut animale. Par exemple, dans le conte allemand, l'oiseau à la cime du noisetier sert d'intermédiaire à la mère décédée pour offrir vêtements et souliers à la jeune femme :

²¹⁰ Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon* [1812], *op. cit.*, p. 97.

²¹¹ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 389.

²¹² Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 1979, 347 p.

²¹³ *Id.*

Cendrillon alla sur la tombe de sa mère, sous le noisetier, et s'écria : « Petit arbre agite-toi et secoue-toi. Jette de l'argent et de l'or sur moi. » Alors l'oiseau lui jeta une robe d'or et d'argent et des pantoufles brodées de soie et d'argent.²¹⁴

En étant initiée de la sorte aux pratiques vestimentaires féminines, Cendrillon fait un pas vers l'acquisition de son statut de femme. L'animal cesse donc de fournir des victuailles et se met à offrir des atours pour se rendre au bal. Pour Michèle Simonsen, ce passage de la nourriture à la parure reflète la nécessité pour les jeunes filles « de remplacer l'image de la mère comme nourricière par celle de la mère comme modèle d'identification sexuelle²¹⁵ », ce qui permet alors à celle-ci de devenir objet de désir et de quitter le foyer parental pour se marier. En remplaçant les mets par les robes et les bijoux, Cendrillon passe donc de l'oralité à la sexualité, prend conscience de son corps de femme, et sort des cendres – figure du deuil de la mère – pour cheminer vers l'amour²¹⁶.

Ces animaux qui sont des représentations vivantes de l'esprit de la mère trop tôt disparue accompagnent donc l'héroïne tout au long de son parcours. Ils la nourrissent, remplissant leur rôle premier de mère nourricière, avant de lui fournir parure et conseils pour le bal, rentrant alors dans leur rôle de mère éducatrice. Il ne s'agit pas simplement de nourrir son enfant mais bien de l'accompagner dans l'acquisition de son statut de femme qui la mènera alors vers l'autonomie et l'indépendance.

Si Cendrillon semble profondément liée à sa mère, elle incarne toutefois également un profond attachement à son père, à travers l'enfermement domestique dont elle fait l'objet²¹⁷. Nombreux sont les éléments, au fil des variantes, qui renvoient à une situation de réclusion et témoignent de l'obligation pesant sur l'héroïne : celle-ci se doit de quitter ce foyer si elle veut aspirer au mariage. En effet, Cendrillon semble « fixée à ce foyer [et] dépourvue de mobilité²¹⁸ ». Dans le conte des Grimm, elle est le symbole même d'une contradiction des sociétés traditionnelles européennes : les jeunes filles ont pour

²¹⁴ Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon* [1812], *op. cit.*, p. 100.

²¹⁵ Michèle Simonsen, *Perrault : « Contes », op. cit.*, p. 103.

²¹⁶ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 377.

²¹⁷ Bernadette Bricout, « L'eau et les cendres. Les avatars de Cendrillon », *Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et le Trésor des contes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 260-285.

²¹⁸ Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*. *op. cit.*, p. 221.

interdiction de quitter la maison mais ont toutefois pour obligation de s'en aller pour ne pas terminer comme Hestia, « vieille fille²¹⁹ ». Alors comment sortir de cette aporie ? Il faut à Cendrillon, le temps du bal, prendre l'apparence d'une autre pour être en mesure d'effectuer cette transition de son état de fille à celui d'épouse. Ainsi, le parcours de Cendrillon n'est pas dénué d'embûches. Pour devenir femme, elle doit se détacher de sa mère. Pour quitter son foyer, elle doit laisser de côté son père. Il s'agit donc pour elle d'ôter son masque de cendres symbolisant ces deux attachements pour aller conquérir le prince mais surtout son autonomie et sa féminité, c'est à dire son statut de femme.

Le conte de la *Belle et la Bête* évoque, lui, l'attachement à la figure paternelle. Le récit de Mme Leprince de Beaumont présente la situation initiale suivante : un père a six enfants, trois fils et trois filles. Plusieurs figures masculines, bien que reléguées au plan secondaire, sont donc présentées : un père et des frères. Mais ce qui est essentiel dans ce conte, c'est la relation père-fille qui semble témoigner d'un Œdipe féminin²²⁰. En effet, les deux filles aînées, sœurs de Belle, sont particulièrement gâtées et capricieuses. De toute évidence, elles restent attachées à leur père afin d'assouvir leur goût du luxe et de la richesse. Belle se montre différente. Elle est sensible et modeste, avec un intérêt prononcé pour la lecture. Marie-Louise von Franz voit dans cette dernière qualité une trace particulièrement visible du lien fort qui l'unit à son père. En effet, pour elle, une fille étroitement liée à la figure paternelle, développera une forte vocation intellectuelle²²¹, dans la mesure où les femmes, à l'époque, ont peu accès aux loisirs culturels. Alors que le père connaît des déboires financiers importants, toute la famille emménage à la campagne. La sphère familiale change d'environnement mais ce n'est pas pour autant que l'héroïne est prête à quitter son foyer familial pour un foyer conjugal. Pour elle, il est hors de question d'accepter une demande en mariage qui ferait alors office d'échappatoire. Elle préfère accomplir des tâches domestiques plutôt que de laisser son père :

²¹⁹ *Id.*

²²⁰ Chiara Navarra, « Une interprétation jungienne de l'amour. La Belle et la Bête. », *art. cit.*, p. 24-38.

²²¹ Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, *op. cit.*, p. 57.

Il y a eu même plusieurs gentilshommes qui voulurent l'épouser, quoiqu'elle n'eût pas un sou ; mais elle leur dit qu'elle ne pouvait se résoudre à abandonner son pauvre père dans son malheur, et qu'elle le suivrait à la campagne pour le consoler et l'aider à travailler.²²²

Ainsi, elle travaille durement et fait appel à ses ressources personnelles pour remédier à la situation et venir en aide à son père :

Bien qu'elle souffrît un peu, n'étant pas habituée à s'échiner comme une servante, en peu de mois, elle devint plus robuste et, s'activant tout le jour, acquit une santé de fer.²²³

Quand elle est forcée à aller vivre avec la Bête, elle éprouve, quelque temps après, le besoin de revenir auprès de son père, avant de pouvoir admettre ce qu'elle ressent pour l'animal. Comme s'il lui était nécessaire d'éprouver cet attachement une dernière fois avant de le laisser de côté. Il en va de même dans les récits russe et norvégien. À chaque fois, la jeune fille retourne voir sa famille avant de reconnaître les sentiments que lui dicte son cœur. Dans *Le Tsarévitch' ensorcelé*, ce retour peut être considéré comme un pas en arrière et une condamnation pour le dragon. En effet, lorsque la jeune fille rentre au palais, elle découvre le dragon mort, comme si celui-ci n'avait pas supporté qu'elle semble plus attachée à son père qu'à lui. C'est en le trouvant noyé qu'elle comprend la force de l'amour qu'elle lui porte :

Il était mort ! Il avait eu tant de chagrin qu'il s'était noyé. La fille a crié et a pleuré. Elle a sorti de l'eau l'une des têtes du monstre, l'a entourée de ses bras et l'a embrassée²²⁴.

La jeune fille est donc, lorsqu'elle atteint l'âge du mariage, prise entre deux attachements, « celui qui est issu du lien biologique, à sa mère et à son père [...], et celui qui vient ensuite, qu'elle doit lier avec son époux et avec la famille de celui-ci, à construire, non donné comme l'attache biologique, puisqu'il s'agit de louer une alliance²²⁵ ».

²²² Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], *op.cit.*, p. 156.

²²³ *Id.*

²²⁴ Alexandre Afanassiev, *Le Tsarévitch' ensorcelé*, dans Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, *op. cit.*, p. 14.

²²⁵ Nicole Belmont, « Postface », dans Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, *op. cit.*, p. 92.

Dans la *Belle au bois dormant* perraldienne, l'évocation de l'attachement aux parents est très subtile. Celle-ci a un père et une mère et représente à leurs yeux un véritable miracle, puisqu'ils ont attendu longtemps avant de l'accueillir. Ils vont la choyer et tenter, par tous les moyens, de la protéger, notamment en interdisant de filer, dans tout le royaume. Cela ne sera pas suffisant, la jeune fille se piquera tout de même à la pointe de la quenouille. Plus qu'un attachement, le conte de Perrault évoque peut-être davantage le détachement : lorsque la princesse se promène seule, dans le château et se pique au fuseau, elle se dirige progressivement vers un éloignement de ses parents. Il est donc nécessaire pour elle d'entrer dans un état léthargique afin d'attendre. Elle ne pourra achever son détachement de ses parents que lorsqu'elle sera prête à s'attacher ailleurs.

La version de *Sûrya Bai* nous dit, elle, quelque chose d'autre de l'attachement. Nous en revenons à l'affection maternelle. L'héroïne, fille d'une laitière, est enlevée à sa mère lorsqu'elle n'est qu'une enfant. Élevée par des aigles, elle la retrouvera des années plus tard. Et ce n'est qu'une fois ces retrouvailles achevées, qu'elle pourra vivre heureuse avec son époux. Ce conte montre ainsi que pour se détacher du foyer familial et s'attacher au foyer conjugal, il faut qu'il y ait eu un premier attachement. Or *Sûrya Bai* n'a pu l'éprouver du fait de son enlèvement. Elle doit donc être capable de retrouver sa mère et de l'aimer, avant de pouvoir la quitter de son plein gré pour suivre son mari.

Suivre son mari : voilà également ce qui lie nos trois héroïnes. Chacune se détache progressivement de son foyer pour parvenir à la rencontre qui l'en détachera totalement. Comment cet époux se manifeste-t-il et comment arrive-t-il dans l'intrigue ?

b- La recherche de l'époux

Dans ces contes, les jeunes filles partent à la rencontre de leur époux lorsqu'un moment déterminant se présente. Pour *Cendrillon*, il s'agit de la scène du bal. Bien que dans la version des Grimm elle rencontre le prince dès la première fois, il lui faut plusieurs tentatives avant de suivre véritablement celui qui deviendra son époux. Ainsi, elle se rend à trois

reprises à la fête où elle danse avec ce dernier, mais elle s'échappe à chaque fois, montrant bien qu'elle n'est pas encore prête à convoler. Le prince doit ruser pour conserver l'un de ses souliers (en recouvrant l'escalier de poix) qui lui permettra de la retrouver. Marion Gingras-Gagné voit ces rencontres échouées avec le futur époux comme « une période de marge²²⁶ » lors de laquelle, chaque tentative de sortie ramène Cendrillon à son état initial. Puis, vient le moment où celle-ci va perdre sa chaussure, élément lié symboliquement au mariage dans les sociétés traditionnelles²²⁷. En effet, nombreux sont les ethnologues ayant démontré dans leurs travaux la place essentielle qu'occupe un soulier dans la cérémonie du mariage. Celui-ci ferait partie intégrante du changement de statut des jeunes filles²²⁸. Ici aussi, la chaussure va indiquer le changement d'état de l'héroïne. Elle changera de souliers lorsqu'elle changera d'identité (passant de la « souillon » à la « princesse »), et se chaussera définitivement lorsque son futur époux parviendra à la trouver. Cela est très clair chez les Frères Grimm : tant qu'elle est prisonnière de la sphère domestique, elle porte des sabots aux pieds. Ce n'est qu'ensuite, lorsque les oiseaux vont l'aider dans sa transformation, qu'elle va obtenir des pantoufles d'argent, puis d'or. Lorsqu'elle revient au foyer paternel, elle chausse à nouveau ses sabots, passant de l'un à l'autre. Bernadette Bricout constate quelque chose de très intéressant : dans le conte de Perrault, la pantoufle est le seul objet ne se désenchantant pas après minuit²²⁹, permettant ainsi de lier les deux identités de la jeune fille. De fait, Cendrillon n'acquiert son identité pleine et entière qu'au moment où les autres constatent son unicité.

Mais le soulier ne permet pas seulement à la jeune femme de lier ces deux identités. Il permet au prince de découvrir qui elle est et à un moment essentiel : celui de l'essayage. C'est en s'ajustant de manière parfaite au pied de Cendrillon qu'il rend l'identification de l'héroïne possible. Chez les Frères Grimm, le prince devra s'y reprendre à plusieurs fois avant de la retrouver car les sœurs useront de subterfuges pour faire illusion. Mais la pantoufle finit toujours par livrer l'ultime vérité. Alors que Cendrillon accepte de passer la pantoufle, elle ôte les cendres de son visage :

²²⁶ Marion Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », *art. cit.*

²²⁷ *Id.*

²²⁸ *Id.*

²²⁹ Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005, 298 p.

Le fils du roi voulait absolument la voir. [...] Celle-ci se lava tout d'abord les mains et le visage, puis elle alla s'incliner devant le fils du roi, qui lui présenta le petit soulier d'or. Elle s'assit ensuite sur un escabeau, sortit son pied du lourd sabot qu'elle portait et enfila le soulier, qui lui allait parfaitement²³⁰.

En nettoyant les cendres et en ôtant son sabot, elle laisse de côté la figure maternelle et le foyer paternel et accepte, en pleine conscience, de s'attacher à quelqu'un d'autre. C'est ainsi qu'une nouvelle paire est formée :

Et quand elle se redressa et que le fils du roi vit son visage, il reconnut la jolie fille avec laquelle il avait dansé et s'écria : « Voilà la vraie fiancée²³¹ ! »

Et si la jeune fille tarde trop à aller à la rencontre de son époux, la mère la pousse alors à franchir le pas. Dans la version tibétaine, la mère réincarnée ordonne à sa fille de se présenter auprès du ministre du roi, avec la seconde botte, pour prouver qu'elle est la femme recherchée : « Fille, mets les ornements de l'autre jour. Emporte cette botte et cours²³². » Ainsi, cette mère dont elle s'était séparée une première fois volontairement en la tuant, la pousse à aller vers un nouveau foyer pour de bon. Il est intéressant de constater que dans chaque variante de *Cendrillon*, la rencontre avec l'époux permet de fuir une situation de maltraitance dans laquelle nos héroïnes sont enfermées. En se mariant, elles échappent à leurs marâtres ou sœurs jalouses et cruelles et trouvent, à première vue, dans le mariage, une délivrance.

Pour les figures féminines du conte de *La Belle et la Bête*, la rencontre avec l'animal permet autre chose. Dans la version de Mme Leprince de Beaumont, la cohabitation est motivée par le souhait de la jeune fille de sauver son père. C'est son attachement envers cette figure paternelle qui la pousse à accepter le sacrifice de sa liberté. Ainsi, il y a là aussi un moment déterminant qui favorise la rencontre avec la figure masculine : la menace qui

²³⁰ Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon* [1812], *op. cit.*, p. 104.

²³¹ *Id.*

²³² Alexander W. Macdonald, *La Cendrillon tibétaine*, *op. cit.*, p. 236.

pèse sur la vie du père. Pour qu'il soit épargné, l'héroïne n'hésite pas une seconde : « Je me trouve fort heureuse, puisqu'en mourant j'aurai la joie de sauver mon père.²³³ »

Cette acceptation de la fatalité se retrouve dans de nombreuses variantes du conte. La jeune fille russe ordonne à son père de la conduire au dragon. Celle de la version norvégienne n'est guère enthousiaste mais prépare, malgré tout, ses affaires pour suivre l'ours blanc. L'héroïne égyptienne affirme vouloir épouser le bouc puisqu'il s'agit de son destin. Quant à la jeune femme japonaise, elle se montre ravie de se marier avec un escargot. Si parfois ce sacrifice se fait en l'échange de quelque chose (la vie sauve du père, la prospérité promise à la famille), il peut également s'agir d'un acte purement gratuit (comme dans les récits japonais et égyptien). Pour autant, aucune de ces rencontres n'aboutit directement à la félicité. Soit les jeunes femmes ont du mal à se projeter avec leur époux et demandent à retourner au foyer familial, soit elles sont séparées de leur époux et doivent alors partir à sa recherche et se confronter à de multiples épreuves avant de pouvoir les retrouver.

Dans le récit norvégien, la jeune fille doit gravir de nombreuses montagnes et affronter la nouvelle épouse de son mari avant de le revoir. Elle fait ainsi preuve de courage, de patience et de ruse. Dans le conte égyptien, la femme met tout en œuvre pour retrouver son bouc. Au Japon, l'épouse cherche son escargot partout et se montre désespérée de l'avoir perdu. Cette séparation semble nécessaire pour permettre à la femme de comprendre quels sentiments l'animent vraiment et combien elle aime son époux. Parfois, cette épreuve est due à la mère (comme dans le récit norvégien) qui pose trop de questions et entraîne, du fait de sa curiosité, l'animal dans un monde lointain dont seul son épouse pourra le délivrer ; montrant bien que l'attachement maternel peut nuire à l'attachement conjugal.

La Belle au bois dormant, elle, trouve son époux à son réveil. Après avoir somnolé, elle semble prête à la félicité conjugale : « Est-ce vous, mon Prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre !²³⁴ » Pourtant, il lui faudra encore attendre. Car il est mentionné dans le conte de Perrault que le prince la quitte dès le lendemain. Les premières années de leur mariage seront faites d'allées et venues de l'époux. Ce n'est finalement que lorsqu'elle

²³³ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], *op. cit.*, p. 160.

²³⁴ Charles Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 194.

est menacée, avec ses enfants, par l'ogresse (mère du prince), qu'il revient pour de bon, assistant alors à la mort de sa génitrice. Quant à Sûrya Bai, notre héroïne indienne, elle est également amenée à être séparée de son mari : tuée par la première épouse de celui-ci, elle se réincarne avant de retrouver sa forme humaine. Le Rajah et cette dernière ne seront réunis que lors de la mort de la première épouse. Ce qui est frappant dans ces deux récits, c'est que les jeunes femmes doivent attendre que leurs époux aient supprimé les autres femmes de leur vie (première épouse, mère ogresse) pour pouvoir enfin vivre un bonheur conjugal. Comme si la rencontre ne pouvait se faire qu'une fois la figure masculine libérée, elle aussi, de tout passé et de tout attachement.

Peu à peu, le parcours emprunté par la jeune fille sur la voie de l'initiation se dessine. Il est jalonné d'étapes faites de détachement et de rencontre qui mènent à un attachement nouveau. Mais qu'en est-il du foyer conjugal ? Force est de constater que celui-ci n'existe guère en réalité. Il est généralement simplement évoqué et souvent source de bien des ennuis, comme pour montrer que la jeune femme, bien que mariée, doit savoir se débrouiller seule.

c- Le foyer conjugal

Bernadette Bricout affirme dans son ouvrage *La clé des contes*, que lorsque dans *Cendrillon*, les deux souliers sont réunis, cela scelle l'alliance entre l'homme et la femme²³⁵. Dans la version des Frères Grimm, il s'agit de l'élément clé qui permet à la figure masculine et à la figure féminine de se trouver et de convoler. En effet, une fois le soulier essayé, le couple se marie, les demi-sœurs de Cendrillon sont punies pour leurs méfaits (leurs yeux sont crevés), justice est faite, et les deux amoureux semblent pouvoir couler des jours heureux. Mais les versions asiatiques ne cessent point au moment des noces. Celles-ci paraissent même être simplement le début d'une nouvelle histoire. Très vite, les époux sont confrontés à des épreuves. La Cendrillon tibétaine meurt, poussée dans un lac par sa démonsse de sœur. Tãm, l'héroïne vietnamienne, subit le même sort. Toutes deux se réincarneront, seront reconnues par leur mari et se vengeront en décapitant leur sœur.

²³⁵ Bernadette Bricout, *La clé des contes*, op. cit., p. 141.

Preuve s'il en fallait une, que le mari ne les délivre d'aucun mauvais sort et que le mariage n'apporte pas nécessairement quiétude et félicité.

La Belle au bois dormant de Perrault se retrouve elle, seule pour élever ses enfants, avec un époux présent par intermittence. Sûrya Bai, à l'image de ses comparses asiatiques, est tuée et doit se réincarner. Il semble donc essentiel pour nos héroïnes de savoir faire preuve de patience et de combativité pour aspirer à la félicité.

Enfin, le conte de *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont se termine par un mariage, ce qui correspond au contexte de l'époque où il a été écrit. En effet, au XVIII^e siècle, ce récit poursuivait une vocation explicitement pédagogique à destination des jeunes filles. Pour l'auteure, ses histoires doivent divertir ses lectrices tout en leur livrant des conseils concernant l'union conjugale²³⁶. Mais si elle projette de faire de ces jeunes femmes des épouses modèles, elle n'en oublie pas de les éduquer et nourrit, pour elles, des ambitions plus grandes. Ainsi, dans *Le Magasin des Enfants*, elle affirme vouloir faire de ses lectrices « des Logiciennes, des Géomètres et même des Philosophes », poursuivant le « dessein de les tirer de cette ignorance crasse à laquelle [les tyrans, les ont] condamnées ». Elle veut certes les préparer au mariage mais aussi « leur apprendre à penser, à penser juste, pour parvenir à bien vivre²³⁷ ». À une époque où l'éducation des jeunes filles consistait principalement à leur enseigner la vertu et les aptitudes sociales de manière à les tenir prêtes à endosser leur rôle d'épouse, Mme Leprince de Beaumont se démarque en souhaitant leur offrir plus. Mais il n'en demeure pas moins qu'aux yeux de l'auteure, ses lectrices doivent avoir tous les outils pour devenir des épouses modèles. Il nous semble donc difficile d'imaginer une autre fin que le mariage pour l'histoire de *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont.

Toutefois, d'autres variantes de cette thématique ne se terminent pas sur un foyer conjugal naissant. Au contraire, le couple est en danger puisqu'il n'est pas rare de voir les deux époux être séparés comme nous l'avons évoqué. Il s'agit alors pour le couple d'affronter le

²³⁶ Mme Leprince de Beaumont, *Lettres de Mme du Montier à la marquise de ***, sa fille, avec les réponses*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1758.

²³⁷ Mme Leprince de Beaumont, *Le Magasin des enfants [1756]*, Paris, La France pittoresque, 2017, p. 9.

pire avant de connaître le meilleur. La loyauté de l'épouse est mise à l'épreuve : celle-ci sera reconnue loyale seulement si elle met tout en œuvre pour retrouver l'être aimé. Dans la version écossaise, il est intéressant de constater que l'histoire débute par le mariage et une décision : l'époux avoue avoir une double identité. Il peut être taureau ou homme. Sa femme a alors le choix de l'alternance temporelle de l'apparence²³⁸. Elle préfère la forme humaine la nuit (propice à l'amour) et la forme animale le jour. La mise à l'épreuve viendra plus tard, par les enfants qui lui seront enlevés, montrant que chaque statut pour la femme est plus complexe qu'il n'y paraît. Jeune fille, elle doit acquérir sa féminité. Femme, elle doit gagner son statut d'épouse. Épouse, elle doit faire ses preuves en tant que mère.

Ainsi, le parcours initiatique de nos héroïnes comporte différentes étapes qui se veulent bien similaires, quelle que soit la culture dans laquelle il est conté. Toutefois, il est une phase qui est décrite différemment selon les endroits : le mariage. En effet, dans les récits européens, il constitue souvent l'acmé du récit (de par son importance aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles) et la fin de celui-ci. Mais dans les versions asiatiques, le mariage est un détail de l'histoire et non la conclusion. Le couple doit ensuite relever différents défis avant de couler des jours heureux, donnant ainsi l'impression qu'il est essentiel pour les deux époux de prendre pleinement conscience de la valeur de l'autre.

À travers la dimension universelle de ces parcours initiatiques, nous découvrons également un trait commun à nos héroïnes : elles ne sont pas si passives que ce que l'on croit. L'action est bien entre leur main. La passeuse par exemple, porte bien son nom. Elle est là pour transmettre et non pour décider ou agir à la place de sa protégée. Cette figure donne donc à Cendrillon la possibilité, « par l'apprentissage [offert] de conduire par elle-même sa destinée²³⁹ ». Dire que ces jeunes femmes attendent leur prince est bien erroné. Sûrya Bai ne cesse de se réincarner pour pouvoir être auprès de son époux. Cendrillon se rend, de son plein gré, au bal. Quant à Belle, elle est celle qui accepte d'aller vivre près de la Bête et, dans bien des variantes, celle qui multiplie les exploits pour retrouver l'époux disparu. En comparaison, le rôle du prince paraît bien peu significatif. Réduit à une

²³⁸ Leland L. Duncan, *Les montagnes de verre*, dans Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde op. cit.*, p. 55.

²³⁹ Marion, Gingras-Gagné, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des Grimm », *art. cit.*

description souvent vague, il semble comme « enfermé dans ce stéréotype²⁴⁰ », et apparaît plutôt comme la récompense de nos héroïnes qu'un personnage à part entière²⁴¹. Effectivement, les hommes, dans ces contes semblent réduits à des rôles secondaires, tandis que les jeunes femmes occupent le devant de la scène. Ces figures féminines sont bien des héroïnes et non de simples protagonistes. Leur parcours, leurs choix et leurs pouvoirs féminins leur permettent de devenir des personnages incontournables dans et derrière les contes.

III. Le pouvoir des femmes, dans les contes et dans leur histoire

La figure féminine est en effet omniprésente dans les contes mais aussi dans leur historicité. Transmis par et pour des femmes, le conte se veut souvent féminin, retraçant comme nous l'avons vu dans notre corpus, le parcours de vie de jeunes femmes. Des nourrices aux précieuses, elles sont nombreuses à avoir trouvé dans ce type d'histoires l'occasion de dire les maux et les espoirs féminins.

III-1. De l'importance des femmes dans la pérennité et l'universalité du conte

Nombreuses sont les expressions (souvent péjoratives) qui rapportent le conte à une coutume féminine : « contes de vieille », « contes de bonnes femmes » ou contes de « ma mère l'Oye ». Autant de tournures qui renvoient aux nourrices, gouvernantes et grand-mères qui se plaisaient à transmettre ces histoires venues du temps passé. Ce ne sont pas seulement les histoires qui ont traversé les siècles ; la figure de la conteuse provient également d'une époque bien lointaine. L'imaginaire occidental associe volontiers le conte aux traits d'une vieille femme occupée à filer son ouvrage et son histoire. Nicole Belmont remarque que cette association prenait déjà forme dans l'œuvre

²⁴⁰ *Id.*

²⁴¹ Sylvie Vassallo, « Introduction », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010, n° 82, p. 9-12.

d'Apulée. Ainsi, dans *L'Âne d'or*, l'histoire d'Éros et Psyché est contée par une « femme âgée à une jeune fille²⁴² » et est qualifiée de « conte de vieille²⁴³ ».

a- Les conteuses

L'émergence des contes en tant que genre littéraire permet à ces récits, mais aussi à la figure de la conteuse, de passer à la postérité. Charles Perrault va s'emparer de ce mythe féminin pour lancer la première édition de ses contes. C'est ainsi qu'il les intitule *Contes de ma Mère l'Oye* et les présente ornés d'un frontispice mettant en valeur « le conte incarné dans son oralité par la conteuse et ses auditeurs²⁴⁴ ». Voici comment Louis Marin décrit ce frontispice (cf. annexe 4) :

Une vieille nourrice, gouvernante ou « mie », assise sur un tabouret, filant avec son fuseau la laine de sa quenouille, parle — la bouche est ouverte et sa main gauche esquisse le geste archaïque du comput digital — à trois jeunes personnes « de qualité », [...] assis dans un fauteuil, dos à la cheminée où flambe un feu de bois : espace clos du foyer et de l'intimité —[...] espace nocturne de la veillée que signalent non seulement le feu de l'âtre, mais la bougie allumée et rayonnante dans son bougeoir posé sur le manteau de la cheminée, mais un chat pelotonné, tapi, les yeux ouverts — «face au spectateur» — : Mise en scène de l'oralité dans ses représentants canoniques, la toute puissante maîtresse de la voix narratrice et ses destinataires, enfants et adolescents, fille et garçons, dans la fascination de l'écoute²⁴⁵.

Au-delà du frontispice choisi pour son œuvre, Perrault décrit cette fameuse tradition du contage familial, notamment dans *Peau d'âne* :

Le conte de Peau d'Âne est difficile à croire,
Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,
Des Mères et des Mères-grand,

²⁴² Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* [II^e siècle], Paris, Éditions, Firmin Didot, 1865, p. 312.

²⁴³ *Id.*

²⁴⁴ Catherine Velay-Vallantin, « Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste : “ l'image dans le tapis ” », *art. cit.*, p. 95-96.

²⁴⁵ Louis Marin, « Les enjeux d'un frontispice », *L'Esprit créateur*, Université de Louisiane, 1987, vol. 27, n° 3, p. 49-58.

On en gardera la mémoire.²⁴⁶

Perrault n'est pas le seul à glorifier ce « mythe féminin²⁴⁷ » au sujet de la transmission des contes. Celui-ci se retrouve véhiculé par de nombreux auteur·e·s du xvii^e siècle. Le personnage de ma Mère l'Oye en est l'un des multiples exemples. Mlle Lhéritier va notamment accumuler les références à la « scène primitive de la nourrice racontant des contes aux enfants²⁴⁸ » :

Le conte de Peau d'Âne est ici raconté
Avec tant de naïveté,
Qu'il ne m'a pas moins divertie,
Que quand auprès du feu ma nourrice ou ma mie,
Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.²⁴⁹

Elle fait allusion à cette scène à plusieurs reprises :

Ce que je viens de vous dire est toujours au fond bien naïvement le conte de *Marmoisan*, tel qu'on me l'a conté, quand j'étais enfant.²⁵⁰

Cent fois ma nourrice ou ma mie / M'ont fait ce beau récit le soir près des tisons.²⁵¹

Conteuses et conteurs littéraires rendent donc hommages aux conteuses venues de l'oralité. Mais qu'en est-il de l'écrit ? L'Histoire a retenu les Contes de Perrault et des Grimm, laissant ainsi à penser qu'il s'agirait avant tout d'un genre masculin. Pourtant, en ce xvii^e siècle, ce sont bien les femmes qui règnent dans le milieu du conte. Mme d'Aulnoy reste probablement la plus célèbre, mais elle n'est pas la seule à s'essayer à ce nouveau genre :

²⁴⁶ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 157.

²⁴⁷ Nadine Jasmin, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au xvii^e siècle », Actes du colloque *La femme dans le conte, les femmes conteuses*, Paris, 21 février 2013. En ligne : https://conteurspro.fr/pdf/10_etudescolloques/femmes_dans_le_contes_les_femmes_conteuse_colloque_fev_2013.pdf [Consulté le 7 avril 2019].

²⁴⁸ *Id.*

²⁴⁹ Mlle Lhéritier, « Préface des contes en vers », dans Mlle Lhéritier et Mlle Bernard, *Contes*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2005, p. 108.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

²⁵¹ *Id.*

Bien que seuls les contes de Perrault aient été encensés par les historiens et critiques littéraires, il est unanimement reconnu que la majeure partie des contes de fées du XVII^e siècle ont été rédigés dans les salons par les femmes issues de l'aristocratie et de l'élite intellectuelle.²⁵²

En effet, le XVII^e siècle voit éclore une importante publication de contes de fées. En témoigne cet extrait d'une lettre de l'abbé Dubos, informant Pierre Bayle de la parution des contes de Mme d'Aulnoy²⁵³ : « Notre siècle est devenu bien enfant sur les livres ; il lui faut des contes, des fables, des romans et des historiettes ». En un siècle, ce sont pratiquement 250 contes merveilleux qui sont édités, sans compter « le merveilleux oriental des *Mille et une Nuits* et toutes ses continuations, soit 4 à 500 contes au total²⁵⁴ ». Comme le dit Nadine Jasmin, Perrault est en réalité l'arbre qui cache la très vaste forêt des contes²⁵⁵. Les récits prolifèrent et représentent surtout un phénomène féminin puisque les conteuses publient les deux tiers des contes édités entre 1690 et 1709. Mme d'Aulnoy publie à elle seule pratiquement un quart de cette production (24 contes sur 104)²⁵⁶.

À quoi ressemblent ces auteures ? Et pourquoi, avec l'arrivée du conte, se mettent-elles à écrire ? Il s'agit principalement de femmes issues de l'aristocratie telles que Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, comtesse d'Aulnoy ; Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat ou encore Louise de Bossigny, comtesse d'Auneuil. À leurs côtés, on trouve également des conteuses « bourgeoises » (Mlle Lhéritier, Mlle Bernard) fréquentant les aristocrates et partageant leurs salons et cercles mondains. Il est important d'avoir à l'esprit que jusqu'au début du XVII^e siècle, les femmes prennent rarement la plume. En effet, l'écriture féminine peut être considérée comme une transgression de leur devoir. C'est pourquoi une grande partie de leurs publications va se faire de manière anonyme. L'échec de la Fronde, dans les années 1650, va profondément modifier le contexte et favoriser l'émergence de la femme-auteure grâce à « la réorganisation de l'action féminine, [à] la construction de la figure de la "précieuse" et [aux] enjeux philosophiques du savoir

²⁵² [Traduction personnelle] "Although literary historians and critics alike have canonized only Perrault's tales, it is now widely recognized that seventeenth-century fairy tale writing was concentrated in the salon milieu and monopolized by aristocratic women and their elite associates" Evelyn Gordon Bodek, « *Salonières and Bluestockings : Educated Obsolescence and Germinating Feminism* », *Feminist Studies*, 1976, n° 3, p. 185.

²⁵³ Nadine Jasmin, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au XVII^e siècle », *art. cit.*

²⁵⁴ *Id.*

²⁵⁵ *Id.*

²⁵⁶ *Id.*

féminin²⁵⁷ ». À ce moment-là, l'aristocratie se détourne des valeurs héroïques et porte son intérêt sur la culture mondaine, dominée par les femmes issues de la noblesse. C'est alors qu'apparaît le goût pour la littérature de plaisir et de divertissement faisant ainsi du conte de fées, le support privilégié d'une écriture féminine qui aspire à acquérir une reconnaissance²⁵⁸. Le conte de fées va alors constituer une étape essentielle dans l'acquisition d'une certaine autonomie littéraire féminine.

C'est dans cette atmosphère révolutionnaire concernant l'écriture féminine que se dessine une querelle qui cherche justement à (re)définir ce qu'est l'écriture. La querelle des Anciens et des Modernes qui durera plusieurs années va être mêlée à la querelle des femmes qui, elle, se poursuivra sur plusieurs siècles.

b- La querelle des femmes

Dans les années 1695, la querelle des Anciens et des Modernes fait rage. Celle-ci oppose alors deux courants de pensée littéraire et artistique. Pour les Anciens, il est nécessaire, dans tout processus de création, de se référer à des modèles immuables, venus de la civilisation gréco-romaine et qui représentent la perfection absolue. Menés par Nicolas Boileau, ils considèrent que leurs œuvres doivent s'inscrire dans la continuité des auteurs de l'Antiquité. Pour les Modernes, conduits par Charles Perrault, l'innovation doit, au contraire, être au cœur de la création littéraire. C'est en valorisant des formes artistiques nouvelles et en croyant au progrès que l'art pourra être amélioré. La querelle éclate officiellement en 1687, quand Charles Perrault présente à l'Académie française son poème « Le siècle de Louis le Grand » dans lequel il fait l'apologie du siècle de Louis XIV qu'il affirme supérieur à celui d'Auguste. C'est dans ce contexte que le conte promouvant « la féerie plutôt que la mythologie, les fées médiévales plutôt que les dieux²⁵⁹ » va constituer un véritable argument pour les Modernes.

²⁵⁷ Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 55.

²⁵⁸ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., 2005, p. 30.

²⁵⁹ Nadine Jasmin, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au XVII^e siècle », art. cit.

Bien que la forme du conte soit moderne, elle peut revendiquer une certaine forme d'ancienneté dans la mesure où elle relève d'une mémoire nationale. Ambivalente, elle s'inscrit donc pleinement dans cette querelle opposant les Anciens aux Modernes. Avec le conte, les Modernes revendiquent des récits issus de la tradition orale qui était, jusqu'alors, méprisée. En les couchant sur papier, les auteurs des contes de fées s'affranchissent des modèles antérieurs et s'inspirent d'une matière populaire qui est, par définition, déconsidérée par les Anciens. L'Abbé Villiers qualifie justement ces auteurs d'« ignorants entêtés » voulant faire des livres²⁶⁰. Convaincu que la littérature doit s'affranchir des règles, Perrault voit dans le conte son plus bel argument et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il croit que ces récits peuvent être supérieurs aux fables antiques et donc rivaliser avec les textes des Anciens, comme il l'affirme dans la préface de ses *Contes* :

Les Fables Milésiennes si célèbres parmi les Grecs [...], n'étaient pas d'une autre espèce que les Fables de ce Recueil. L'Histoire de la Matrone d'Éphèse est de la même nature que celle de Grisélidis. [...] La fable de Psyché écrite par Lucien et par Apulée est une fiction toute pure et un conte de Vieille comme celui de Peau d'Âne. [...] Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, si l'on les regarde du côté de la Morale [...] La Fable de Psyché [...] de même que la plupart de celles qui nous restent des Anciens n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils négligeaient beaucoup. Il n'en est pas de même des contes que nos aïeux ont inventés pour leurs Enfants. Ils ne les ont pas contés avec l'élégance et les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs Fables ; mais ils ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une moralité louable et instructive.²⁶¹

Si en publiant ses contes, Charles Perrault veut montrer aux Anciens ce que peut être la modernité en littérature, il a également à l'esprit qu'il est engagé dans une bataille qu'il se doit de gagner. Il ne s'agit donc pas seulement d'illustrer ses arguments mais également de séduire un public qui s'alliera à la cause des Modernes. En cela, Marc Escola voit dans la publication des contes, « une machine de guerre » qui prend la forme d'une opération de séduction propre à ramener dans les rangs des Modernes un public mondain encore hésitant²⁶². Alors que Boileau publie sa *Satire X* contre les femmes, Perrault décide d'y répondre avec une *Apologie des femmes* en 1694. Le conte va alors devenir une véritable

²⁶⁰ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, p. 69.

²⁶¹ Charles Perrault, *Contes*, op. cit., p. 77-80.

²⁶² Marc Escola, *Marc Escola commente Les Contes de Perrault*, op. cit., p. 16.

« arme de guerre²⁶³ » comme le nomme Nadine Jasmin, non seulement dans cette querelle littéraire mais aussi dans la querelle des femmes. Très vite, de nombreuses femmes vont alors rejoindre le mouvement des Modernes. Parmi elles, Mlle Lhéritier et d'autres habituées du salon de la Marquise de Lambert, qui est, à cette époque, « le rendez-vous des Modernes²⁶⁴ ». On peut trouver dans l'un des contes de Mlle Lhéritier (*L'adroite princesse*), une conclusion qui ne dissimule pas son allusion à la Querelle :

Mais ces Fables plairont jusqu'aux plus grands esprits,
Si vous voulez, belle Comtesse,
Par vos heureux talents orner de tels récits.
L'antique Gaule vous en presse :
Daignez donc mettre dans leurs jours,
Les contes ingénus, quoique remplis d'adresse
Qu'ont inventés les troubadours.
Le sens mystérieux que leur tour enveloppe,
Egale bien celui d'Esopé.

Les femmes ne vont donc pas simplement soutenir les Modernes mais bien en faire partie et agir en tant que tels, comme le souligne Jean-Paul Sermain qui insiste sur les différentes étapes de cette révolution littéraire qu'a constituée le conte de fées. Pour lui, celle-ci débute avec une première publication de Mme D'Aulnoy, en 1690 : *L'île de la Félicité*. Suivent les contes de Mlle Lhéritier et Perrault. Les conteuses et conteurs ont alors un rôle essentiel dans l'essor des Modernes à une époque qui semble « [échapper] à la caractérisation²⁶⁵ » et dont peu d'œuvres saillantes ont été retenues. Il affirme ainsi que les femmes auteures de cette fin de xvii^e siècle ont largement contribué à la transformation de la notion d'invention qui jusque-là consistait à s'approprier une tradition et devient soudain une quête du nouveau²⁶⁶.

²⁶³ Nadine Jasmin, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au xvii^e siècle », *art. cit.*

²⁶⁴ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1993, p. 104.

²⁶⁵ Jean Mainil, « Jean-Paul Sermain, Le Conte de fées du classicisme aux Lumières », *Féeries*, 2006, n°3, p. 378-382.

²⁶⁶ Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*

Le conte devient donc l'incarnation même du combat des Modernes. En marge de la tradition savante prônée par les Anciens, cette fin de siècle donne ses lettres de noblesse à des récits venus de la tradition populaire, laissant de côté les règles de la rhétorique classique, pour créer ses propres règles et instaurer un nouveau genre littéraire. Genre qui sera largement investi par les femmes qui, en donnant leur approbation, deviendront les plus grandes alliées des Modernes voire même des actrices du mouvement. Le conte va alors consacrer « la souveraineté féminine de la culture mondaine et moderne²⁶⁷ », ce qui correspond aux aspirations intellectuelles des femmes. C'est ainsi qu'une connivence va apparaître entre l'écriture féminine longtemps inhibée, et le conte de fées, nouveau genre se réclamant de la littérature moderne.

c- Le public féminin

Les auteures de ce xvii^e siècle voient dans le conte un moyen d'assouvir leur envie d'écriture, d'autonomie et de liberté. Elles prennent une place de plus en plus importante dans la littérature de cette époque, placent les figures féminines au cœur de leurs récits et s'adressent avant tout, à un public essentiellement constitué de femmes. Créatrices, héroïnes et destinatrices : les femmes occupent une place prépondérante dans l'univers du conte.

Au xvii^e siècle, il est un endroit que les « grandes dames » fréquentent assidument : les salons. Dans ce lieu d'échange privilégié, une activité principale rythme les rendez-vous : le contage. De nombreux témoignages livrent le plaisir que prend la bonne société à échanger ces contes dans les cercles mondains²⁶⁸, à l'image de Mme de Sévigné qui, dans l'une de ses lettres, explique à sa fille, en 1677, comment on amuse les dames à la Cour :

Madame de Coulanges [...] voulut bien nous faire part des contes avec quoi l'on amuse les dames de Versailles : cela s'appelle les mitonner. Elle nous mitonna donc, et nous parla d'une île verte, où l'on élevait une princesse plus belle que le jour ; c'étaient les fées qui soufflaient sur elle à tout moment.

²⁶⁷ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime*, op. cit., p. 168.

²⁶⁸ Nadine Jasmin, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au xvii^e siècle », art. cit.

Le prince des délices était son amant ; ils arrivèrent tous deux dans une boule de cristal, alors qu'on y pensait le moins ; ce fut un spectacle admirable. [...] Ce conte dure une bonne heure.²⁶⁹

Il en va de même pour Mlle Lhéritier, qui raconte une scène similaire, se déroulant dans un salon parisien, en 1695 :

Je me trouvai, il y a quelques jours, Mademoiselle, dans la compagnie de personnes d'un mérite distingué, où la conversation tomba sur les poèmes, les contes, et les nouvelles. [...] On en raconta quelques-uns, et cela engagea insensiblement à en raconter d'autres. Il fallut en dire un à mon tour. Je contai celui de Marmoisan, avec quelque broderie qui me vint sur-le-champ dans l'esprit. Il fut nouveau pour la compagnie, qui le trouva [...] fort de son goût²⁷⁰.

À cette époque, les femmes sont largement exclues du monde socioculturel. Leurs droits sont limités : elles ne peuvent ni voter, ni se marier sans l'autorisation parentale, ni revendre leurs biens ni décider des conditions d'une séparation conjugale²⁷¹. Leur fonction principale se limite à celle d'épouse qui ne leur donne guère de pouvoir. L'instruction des filles n'est pas une priorité. Celles-ci fréquentent les couvents ou les écoles paroissiales²⁷² au sein desquels l'enseignement religieux prime. Elles y apprennent à lire, écrire ou compter²⁷³. Cet enseignement ne se prolonge toutefois pas au-delà de quelques années car il est commun de penser que l'instruction pourrait nuire aux futures jeunes femmes :

Les filles n'étaient pas destinées à être instruites après l'âge de douze ans car l'éducation pouvait susciter leur curiosité et leur porter malheur en amour.²⁷⁴

L'instruction peut impacter la vie sociale et amoureuse de la jeune fille, y compris dans les salons. En témoignent les travaux d'Antoine Lilti qui abondent dans ce sens. Il rappelle que les salons sont, avant tout, l'occasion pour les femmes d'asseoir leur statut de maîtresse de

²⁶⁹ Mme de Sévigné, lettre du 6 août 1677, citée par Mary-Elisabeth Storer, *La Mode des contes de fées* [1928], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 13.

²⁷⁰ Mlle Lhéritier, *Marmoisan*, dans Mlle Lhéritier et Mlle Bernard, *Contes*, *op.cit.*, p. 43-44.

²⁷¹ Anne E. Duggan, *Salonnières, Furies, and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 34.

²⁷² Wendy Gibson, *Women in Seventeenth-Century France*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 25.

²⁷³ *Id.*

²⁷⁴ [Traduction personnelle] "Girls were not to be educated after twelve years of age because too much education might make a woman mad, stimulate her curiosity, and perhaps cause her to be unlucky in love." Evelyn Gordon Bodek, « Salonnières and Bluestockings: Educated Obsolescence and Germinating Feminism », *art. cit.*, p. 185.

maison en mettant en valeur leurs qualités hospitalières. Ainsi, lorsqu'une femme est louée pour son salon, elle est admirée non pas pour des « qualités intellectuelles, mais [pour] des qualités sociales, [...] qui font [d'elle] une idéale maîtresse de maison [...] maîtrisant les codes de la politesse mondaine, dévouée au bien-être de ses invités, soucieuse de les faire briller²⁷⁵ ». Une femme peut nourrir des ambitions littéraires et une volonté d'approfondir ses connaissances, néanmoins, il est préférable que ses desseins demeurent secrets. Les affirmer peut lui coûter cher comme le note Mme d'Épinay :

Concluons de tout cela qu'une femme a grand tort et n'acquiert que du ridicule lorsqu'elle s'affiche pour savante ou pour bel esprit et qu'elle croit pouvoir en soutenir la réputation : mais elle a grande raison néanmoins d'acquérir le plus de connaissances qu'il lui est possible²⁷⁶.

Ainsi, si ces femmes du monde veulent s'affirmer en tant que femmes de lettres, elles risquent une sanction, et non des moindres : le ridicule, menaçant alors « le prestige [de leur] salon²⁷⁷ ». Il est primordial de faire passer leurs ambitions littéraires après leur rôle de maîtresse de maison. Une femme affirmant ses prétentions intellectuelles prend le risque de voir son salon vide car les aristocrates ne sauraient fréquenter un endroit où les codes de la mondanité ont été abandonnés au profit d'un « bureau d'esprit²⁷⁸ ». Il est alors indispensable de savoir dissimuler cette soif de connaissance car ce qui importe, c'est que « dans l'espace mondain, le souci féminin d'accéder au savoir [se garde] de toute publicité²⁷⁹ ». En cette fin de siècle, les salons sont donc propices aux rencontres et reposent sur les mécanismes des normes de l'honnêteté féminine²⁸⁰. Lorsque ces mécanismes sont respectés, ils peuvent devenir des lieux d'apprentissage et remplacer l'université qui est alors interdite aux femmes. Ils sont également un moyen pour elles de s'affranchir des rôles sociaux dont elles ne peuvent se défaire en temps normal. Là, elles ne sont ni mères ni épouses mais bien des femmes ayant soif de découvrir et d'apprendre. C'est pour elle l'extraordinaire opportunité de se créer une identité par la force de leur intellect et non par les tâches domestiques. Il s'agit même du seul endroit où les femmes sont encouragées à

²⁷⁵ Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 113.

²⁷⁶ « Lettre de Mme d'Épinay à Galiani du 4 janvier 1771 » dans Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 117.

²⁷⁷ Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 117.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 409.

développer leur esprit et à se mélanger aux hommes²⁸¹. Alors que jusqu'ici leur sexe était un prétexte de marginalisation et d'exclusion, il devient un argument. En créant leurs salons, les femmes se dotent d'un pouvoir certain et définissent le nouveau rôle qu'elles veulent tenir au sein de la société, dans la mesure du possible, comme le nuance Antoine Lilti.

Le premier salon français apparaît vers 1610. Il s'agit de la chambre bleue de l'Hôtel de Rambouillet. Bien d'autres suivront mais chacun a sa spécificité. Celui de Mlle de Scudéry se veut bien plus féministe et littéraire que celui de l'Hôtel de Rambouillet²⁸². Mme d'Aulnoy, Mlle de L'Héritier, Mme de Murat, les plus célèbres précieuses de l'époque, en fréquentent plusieurs. Mais en quoi ces salons permettent-ils aux femmes qui y assistent de trouver un certain pouvoir ? À cette époque où elles sont nécessairement exclues du monde économique et politique, les femmes trouvent dans les salons une occasion de jouer un rôle dans la sphère socioculturelle. Lewis Seifert explique que celles-ci sont vues comme des consommatrices idéelles de la culture. S'il ne leur est pas permis d'en produire, leur avis de lectrice est néanmoins respecté²⁸³. Les écrivains n'hésitent donc pas à leur donner leurs œuvres à corriger²⁸⁴. Mais cela ne leur suffit pas. Les salonnières ont d'autres ambitions que d'être de simples consommatrices culturelles. Ce qu'elles veulent, c'est produire de la littérature²⁸⁵ plutôt que de se contenter d'en lire. Voilà comment les contes vont donc faire peu à peu leur apparition au sein des salons. Ils seront d'abord des jeux, présentés oralement, puis seront couchés sur le papier par ces mêmes salonnières qui, jusque-là, se contentaient simplement de jouer. Ainsi, ces salons et cette possibilité d'écriture vont leur permettre de se réinventer :

Dans l'espace restreint du salon, les femmes ont la possibilité, en empruntant un patronyme, de se redéfinir, par leurs aspirations intellectuelles et culturelles plutôt que par le rôle qu'elles occupent au sein de leur famille.²⁸⁶

²⁸¹ *Id.*

²⁸² Ian Maclean, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature 1610- 1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 142.

²⁸³ Lewis C. Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France (1690-1715). Nostalgic Utopias*, Cambridge, University Press, 1996, 276 p.

²⁸⁴ Wendy Gibson, *Women in Seventeenth-Century France*, *op. cit.*, p. 178.

²⁸⁵ Patricia Hannon, *Fabulous Identities: Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, *op. cit.*, p. 172.

²⁸⁶ [Traduction personnelle] "With assumed names, women could redefine themselves within the space of the salon in terms of intellectual and cultural pursuits, rather than be defined by the structure of the family." Anne

Le conte apparaît donc en tant que genre littéraire et féminin au xvii^e siècle. Les productions sont signées par des femmes et destinées principalement à un public féminin. Recueillis auprès des nourrices et immortalisés par des grandes dames, les contes mettent en scène « des héroïnes guidées par la figure toute-puissante de la fée moderne²⁸⁷ ». Considérés comme un divertissement de salon, ils deviennent une arme redoutable dans ce qui reste la plus grande bataille idéologique littéraire et réservent aux femmes une place prépondérante, indispensable et incontournable. Pourtant, cette présence va peu à peu se muer en absence. *Les contes de ma mère l'Oye* vont devenir *Les contes de Perrault*. La couverture de la vieille femme racontant des histoires (cf. annexe 5), va disparaître peu à peu au bénéfice de son auteur et les conteurs que l'Histoire va retenir seront majoritairement des hommes. Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier ou Mme Leprince de Beaumont seront rapidement négligées. Christine Planté indique que lorsque « le conte bascule de l'oral à l'écrit, du populaire au savant, on voit la balance pencher du côté des hommes²⁸⁸ ». Pourtant, les femmes tiennent un rôle essentiel dans ce passage des contes à la postérité. Dans un entretien avec Philippe Jacquin, Marie-Louise Ténèze souligne qu'il est important de ne pas faire des contes un apanage féminin. Elle concède volontiers que les grands collecteurs tels que les Frères Grimm se soient référés à des femmes mais qu'il lui paraît néanmoins abusif « de faire des femmes les détentrices privilégiées des contes²⁸⁹ ». Il est néanmoins légitime de ne pas en faire pour autant des détentrices oubliées.

E. Duggan, *Salonnières, Furies, and Fairies : The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, *op. cit.*, p. 95.

²⁸⁷ Nadine Jasmin, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au xvii^e siècle », *art. cit.*

²⁸⁸ Christine Planté, « Comment les femmes sont rendues invisibles ou minorées dans la tradition littéraire », Actes du colloque *Les femmes dans le conte – Les femmes conteuses (1^{re} édition)*, Paris, 26 novembre 2011. En ligne : https://conteurspro.fr/pdf/9_evenements/cr_colloque_femmes_conte.pdf [Consulté le 11 juillet 2019].

²⁸⁹ Philippe Jacquin, « Le conte populaire en France : une interview de Marie-Louise Ténèze », *art. cit.*, p. 111.

III-2. La puissance insoupçonnée de la figure féminine

Si les contes favorisent l'accès des femmes à la culture et permettent à certaines auteures d'obtenir une reconnaissance de leur talent, ils sont également l'occasion de voir une figure féminine émerger, souvent considérée comme passive et sans étoffe. Mais à bien y regarder, ne semble-t-il pas que nos héroïnes soient plus profondes que ce qu'il n'y paraît ?

a- La patience, une clé pour prendre son destin en main ?

La figure féminine occupe une place essentielle au sein des contes de fées. Si chacune a ses caractéristiques, il en est des communes que nous retrouvons inévitablement au sein même de notre corpus. Très souvent, les héroïnes de ces récits sont qualifiées de passives. Mais ce qui est considéré comme de la passivité pourrait plutôt être de la patience. Et cette qualité n'est pas des moindres. Véritable « racine de toutes les vertus²⁹⁰ » elle peut permettre aux femmes d'acquérir leur autonomie. Qu'est-ce que la patience ? Le dictionnaire nous livre la définition suivante : « qualité de celui qui supporte une situation avec calme, modération²⁹¹ ». Mais peut-il y avoir plusieurs formes de patience ? D'après, le philosophe Emmanuel Housset, il est erroné de penser qu'être patient nécessite d'être passif. Pour lui, il existe une « patience volontaire²⁹² » dépourvue de toute passivité. Cette patience volontaire serait l'atout des personnes voulant se produire elles-mêmes et n'ayant pas la volonté de se soumettre à une temporalité qui n'est pas la leur. Autrement dit, la patience serait une capacité à « tenir sa place, son rang, son rôle, dans les situations les plus difficiles²⁹³ », à l'image de nos héroïnes qui, sous couvert de passivité, affirment ce qu'elles sont, au plus profond d'elles-mêmes. C'est ainsi qu'elles reprennent la main sur leur destin. Alors comment se manifeste cette patience à travers ces figures féminines ?

²⁹⁰ Emmanuel Housset, « La douceur de la patience. La patience retrouvée », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2008, vol. 250, n° 3, p. 23-38.

²⁹¹ *Le Larousse de Poche*, 1994, Paris, Larousse.

²⁹² Emmanuel Housset, « La douceur de la patience. La patience retrouvée », *art. cit.*, p. 23-38.

²⁹³ *Id.*

La Belle au bois dormant de Perrault s'endort pour cent ans. Cent années pendant lesquelles elle ne peut poursuivre aucun but et est condamnée à attendre avant de pouvoir reprendre le fil de sa vie. Comment peut-elle faire preuve de patience et s'inscrire dans l'action alors qu'elle dort ? Ce n'est pas nécessairement dans le sommeil qu'il faut chercher la réponse mais plutôt du côté de l'instrument provoquant son endormissement (du moins dans la version perraldienne) : le fuseau. Lorsque Perrault le mentionne, il décrit en réalité la volonté dont fait preuve la jeune fille. Elle ne va pas simplement toucher l'instrument, elle souhaite apprendre à s'en servir comme il se doit : « Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant.²⁹⁴ » Cela nous dit quelque chose de cette jeune femme et de la vertu qu'elle s'apprête à exploiter : la patience. En effet, aucun outil ne saurait mieux symboliser cette qualité que celui servant au filage, car, comme le dit le conteur Hugues Liborel, cité par Lilas Voglimacci : « le fuseau nécessite la patience et la patience vient à bout de tout.²⁹⁵ » L'apprentissage du filage, réservé à cette époque aux jeunes filles, est un travail de longue haleine dans lequel minutie, concentration et persévérance sont indispensables. Nulle ne saurait achever son ouvrage sans la patience nécessaire. Le fuseau représente donc, à première vue, la patience dont doit être dotée toute jeune fille en plein apprentissage de son futur statut d'épouse et de mère. Mais il peut symboliser bien plus que la simple patience de l'héroïne. Il est également lié à sa fonction mythologique qui renvoie, elle, à une patience plus universelle : celle des Parques. Lorsque la jeune fille prend dans sa main le fuseau, elle ne touche pas seulement à un objet d'artisanat qui serait anodin. D'après la mythologie, elle touche quelque chose lourd de tout un passé²⁹⁶ et non seulement des quinze années qu'elle a vécues jusqu'ici. Il s'agirait davantage d'une « mémoire plus lointaine²⁹⁷ », riche de nombreux savoirs. Pour Lilas Voglimacci, lorsque la fileuse tend le fuseau à la jeune fille, elle lui offre « le savoir essentiel qui vient du fond des âges²⁹⁸ » et parmi ce savoir, le « grand secret du mystère de la vie [...] qui lui permet de revenir des pays de la mort²⁹⁹ ». Apprendre à manier le fuseau équivaldrait donc à « s'instruire dans l'art des dieux³⁰⁰ ». En manifestant sa volonté d'apprendre à filer, la Belle au bois dormant révèle

²⁹⁴ Charles Perrault, *Contes, op.cit.*, p. 188.

²⁹⁵ Lilas Voglimacci, « Le règne du fuseau », *art. cit.*, p. 45.

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p.46.

²⁹⁸ *Id.*

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ *Id.*

qu'elle possède en elle cette patience qui, plus qu'une vertu, représente un véritable don. Filer, c'est l'art « d'assembler³⁰¹ » et de « séparer³⁰² ». Si elle réalise cet acte, la jeune fille sera donc en mesure, comme les Parques, de parvenir à « discriminer le juste de l'injuste, le résistant du fragile³⁰³ ». Seule la patience peut venir à bout de pareille tâche. Dans le cas contraire, à faire preuve de trop d'impatience et en tirant trop sur le fil, celui-ci se casserait.

Si le sommeil de la Belle au bois dormant a une cause (la piqûre du fuseau), il n'est pas non plus sans conséquence. Lorsqu'elle s'endort, la jeune fille entraîne avec elle, le reste du palais. Tout semble figé autour d'elle. Curieusement, la vie va néanmoins se manifester autour du palais à travers le déploiement d'une végétation particulièrement dense. Les plantes sont alors la seule marque permettant de voir qu'en dehors de ce château, la vie suit son cours :

Il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer.³⁰⁴

Comme la femme, la végétation évolue d'une manière cyclique, qui donne lieu à une succession de phases de croissance et de développement. Le cycle de la végétation comprend deux phases principales : la phase végétative et la phase reproductrice. Ainsi, le parallèle entre la figure féminine et les plantes prend tout son sens, notamment dans la thématique de *la Belle au bois dormant*. Celle-ci « végète » afin d'être en mesure, plus tard, de donner naissance à ses enfants. Pour Mireille Piarotas, ces plantes sont profondément liées à la figure féminine. Elle affirme ainsi que « tout le corps féminin participe de ce grand mystère naturel dont [la femme] ressent au plus intime de son corps, les lois³⁰⁵. » Tandis que la princesse dort, la végétation croît et la jeune fille se prépare à ce qui l'attend. La patience permet alors d'attendre avec sérénité la maturation des plantes et la maturité de la Belle :

[La femme] connaît d'expérience la longue patience du végétal qui accroche ses racines, elle aime écouter la montée de la sève, accoutumée aux lentes maturations ; elle s'oppose ainsi aux créations

³⁰¹ *Ibid.*, p. 44.

³⁰² *Id.*

³⁰³ *Id.*

³⁰⁴ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 191.

³⁰⁵ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes, op. cit.*, p. 67.

spasmodiques de la virilité. Si le sommeil de l'homme est proche de la mort, celui de la femme est déjà promesse³⁰⁶.

Ainsi, le sommeil et les éléments qui l'entourent (fuseau et végétation), dans la version de Charles Perrault, sont l'occasion pour le lecteur de découvrir, entre les lignes, une vertu essentielle attribuée à la jeune héroïne. Cette patience lui permet, comme le dit Emmanuel Housset, de tenir sa place et son rang dans une situation complexe. Elle ne dort pas paisiblement mais semble respecter le rôle qui est le sien. En étant dans la retenue, elle attend que l'heure de devenir femme arrive.

Dans la version indienne, cette patience se manifeste également à travers la végétation. Celle-ci n'a pas un lien direct avec l'état d'endormissement de la jeune fille qui est, somme toute, assez court. En revanche, Sûrya Bai est en permanence liée à l'état végétal. Enlevée par des aigles alors qu'elle n'est qu'une enfant, elle grandit en haut d'un arbre, dans un nid. Et lorsqu'elle est tuée par la première femme de son époux, elle n'a de cesse de se réincarner. Son âme trouve d'abord refuge dans un lotus, fleur très importante en Inde. Symbole de la richesse, de la prospérité et de la fertilité, elle est réputée pour pousser dans les eaux sales et demeurer intacte sans aucune trace d'impuretés³⁰⁷. Or Sûrya Bai, une fois mariée, évolue dans un milieu qui ne peut être pur puisqu'elle est confrontée à la Rane (première épouse du Rajah) qui fait preuve de jalousie et cruauté à son encontre. Elle ne se laisse pourtant pas intimider et atteindre par le ressentiment de cette dernière, ce qui la conduit à la mort. Mais le lotus reflète également l'éternité de vie du fait de la durée germinative très longue des graines de lotus. Cette éternité est présente dans le parcours de Sûrya Bai à travers ses différentes réincarnations qui semblent indiquer que son âme est immortelle. Alors que la Rane va brûler le lotus, Sûrya Bai va ensuite se réincarner en mangue. Pour le peuple indien, il s'agit de la « reine des fruits³⁰⁸ », qui a vocation à être le fruit de l'amour et de la fertilité. Une réincarnation qui ne doit donc rien au hasard et qui fait de Sûrya Bai, la nouvelle Reine avec qui le Rajah pourra bâtir une famille. Ces symboles sont donc particulièrement forts et inscrivent la figure de Sûrya Bai dans la vertu de la patience.

³⁰⁶ Pierre Grimal, *Histoire mondiale de la femme*, Nouvelle Librairie de France, 1974, p. 14.

³⁰⁷ André Couture, « Variations sur le thème du lotus », *Studia Asiatica. International Journal for Asian Studies*, 2003, n°4, p. 69.

³⁰⁸ Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles de l'Inde*, Payot, 1951, 216 p.

Telle une plante, elle doit accepter un état végétatif, au sens propre comme au figuré, durant lequel elle subit souffrance et humiliation, avant de retrouver son humanité et sa capacité à agir.

Si la patience de la Belle au bois dormant est suggérée, celle de Cendrillon est clairement mentionnée et constitue probablement celle que nous associons très souvent à la passivité. L'héroïne des Frères Grimm accomplit ses tâches domestiques et subit les méfaits de sa marâtre sans jamais se révolter mais en exprimant néanmoins sa souffrance. Il est un exemple plus prégnant que les autres qui laisse imaginer combien notre héroïne est dotée de patience : l'épreuve du triage. En effet, comme dit précédemment, cette dernière se retrouve, plus d'une fois, à devoir séparer lentilles et autres graines de la cendre. La Cendrillon tibétaine doit également trier des aliments, épreuve donnée par la démonsse et sa fille chez lesquelles la jeune femme vit :

Ayant mélangé un pot plein d'orange et un pot plein de moutarde blanche, elles dirent : « Si tu ne termines pas aujourd'hui de partager cela, prépare-toi à mourir ! »³⁰⁹

Ces épreuves constituent la meilleure manière pour nos héroïnes de révéler qu'elles possèdent cette vertu car, comme le souligne Marie-Louise von Franz, le tri est « une épreuve [...] où l'on doit éviter toute précipitation et que l'on ne peut bâcler. [...] C'est un travail de discrimination qui exige patience et soin³¹⁰ ». La patience des autres héroïnes asiatiques est également mise à l'épreuve bien qu'il ne s'agisse pas de tri. Ainsi, dans la version vietnamienne, la jeune Tãm doit aller chercher du poisson et remplir sa corbeille tandis que sa sœur attend que le travail soit accompli :

Elle allait, courbée sur la rivière, interpellant de temps en temps Cám, la paresseuse, en train de s'amuser.³¹¹

³⁰⁹ Alexander W. Macdonald, *La Cendrillon tibétaine*, op. cit., p. 234.

³¹⁰ Marie-Louise von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, op. cit., p. 255.

³¹¹ Yveline Féray, *Tãm et Cám*, dans Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, op. cit., p. 247.

Mais l'héroïne se fait voler sa récolte par sa sœur et doit tout recommencer³¹². Le texte japonais mentionne, lui, une récolte de châtaignes à effectuer. Or, le sac de Benizara est troué mais cela ne l'empêche pas de travailler dur :

Benizara était une honnête fille et elle ramassa des châtaignes tant et plus jusqu'à la tombée de la nuit.³¹³

Ainsi, la patience chez Cendrillon qui est un élément récurrent, quelle que soit la variante étudiée, ne semble pas indiquer une soumission mais plutôt une volonté d'agir pour pouvoir s'échapper de la situation dans laquelle elle se trouve.

Quant à l'héroïne de *la Belle et la Bête*, elle est également capable d'une grande patience. Le personnage de Mme Leprince de Beaumont est ainsi évoqué :

[Le père] admirait la vertu de cette jeune fille, et surtout sa patience ; car ses sœurs, non contentes de lui laisser faire l'ouvrage de la maison, l'insultaient à tout moment.³¹⁴

Cette patience va être essentielle dans sa vie quotidienne avec la Bête. Elle va lui permettre d'accepter chaque journée passée à ses côtés et d'agir pour créer un lien qui se muera peu à peu en relation empreinte d'admiration et d'affection : « Chaque jour, Belle découvrait de nouvelles bontés dans ce monstre³¹⁵ ». Pour elle, la patience ne s'inscrit donc pas dans l'attente mais dans l'action. Il en va de même pour l'héroïne des versions norvégienne ou écossaise, dans lesquelles la jeune femme, après avoir vu son époux disparaître, est prête à surmonter de nombreuses épreuves pour retrouver celui qu'elle aime.

Ainsi, cette patience régulièrement assimilée à la passivité constitue l'un des principaux atouts de nos héroïnes. Nicole Belmont estime que la patience « doit être considérée [dans les contes] comme une modalité particulière de l'action³¹⁶ ». De fait, cette

³¹² *Id.*

³¹³ Keigo Seki, *Benizara et Kakezara*, dans Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 260.

³¹⁴ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], *op. cit.*, p. 157.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

³¹⁶ Nicole Belmont, « Anthropologie de la transmission orale en Europe », *Annuaire de l'EHESS*, 2004, p. 507-508.

vertu permet à ces jeunes filles d'agir à leur manière et de devenir les initiatrices du changement. La Belle au bois dormant s'éveille, prête à endosser ses responsabilités de femme puisqu'elle est mature. La patience de Cendrillon et Belle les mène à affirmer leur volonté, leur permettant ainsi de vivre leur vie, telles qu'elles l'entendent. Par leur patience, les héroïnes surmontent les épreuves du temps et deviennent maîtresses de leur destin. Cela n'est pas sans rappeler une épreuve exclusivement féminine qui met précisément la patience à rude épreuve : la grossesse.

b- La puissance créatrice des femmes

La patience est une vertu largement attribuée aux figures féminines dans les contes mais pourrait toutefois concerner les figures masculines. En revanche s'il est une caractéristique réservée aux femmes, c'est bien celle de la grossesse. Il ne s'agit plus de vertu mais bien de véritable puissance et pas n'importe laquelle, une puissance créatrice. À l'époque où le conte devient un genre littéraire incontournable et une place de choix pour la représentation des femmes dans la littérature, la grossesse est un « état recherché³¹⁷ » car les enfants constituent la principale finalité du mariage et le meilleur moyen pour les femmes d'accéder à un statut reconnu : celui de mère.

Il est intéressant de constater que les trois contes de notre corpus ont en commun l'absence de la mère. Certes évoquée, elle est rarement là physiquement, sous ses traits humains. Pourtant, cela n'empêche nullement chacun de ces contes de parler de la fécondité des femmes³¹⁸. Chaque héroïne voit son parcours s'inscrire dans une démarche d'initiation comme pour la préparer à cet extraordinaire pouvoir. L'ensemble de ses activités semble la ramener au rôle que la maternité va lui incomber³¹⁹, rappelant ainsi que la femme est avant tout, promesse de vie. Pourtant, la grossesse est peu mentionnée en tant que telle dans les contes. Nous savons seulement que la Belle au bois dormant de Perrault a enfanté un garçon et une fille. La Cendrillon tibétaine accouche, elle, d'un fils. Mais cette progéniture

³¹⁷ Emmanuelle Berthiaud, « Le vécu de la grossesse aux XVIII^e et XIX^e siècles en France », *Histoire, médecine et santé*, 2012, n° 2, p. 93-108.

³¹⁸ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes*, op. cit., p. 91.

³¹⁹ *Id.*

constitue à chaque fois un élément peu développé du récit. Toutefois, la fertilité est, elle, évoquée régulièrement, notamment à travers le cycle de la femme et celui de la nature. Le pouvoir de transformation et de métamorphose que nous verrons ensuite, en traitant de la thématique du fiancé-animal, se révèle également dans cette possibilité de fécondation, car c'est dans le ventre de la femme que va s'accomplir une « métamorphose autrement plus complexe³²⁰ ». Comme le dit Luda Schnitzer, la figure féminine détient « le mystère essentiel, celui de la création de l'être humain³²¹. »

Si la nature suggère la fertilité, le lien mère-fille peut lui, symboliser la grossesse, notamment dans les variantes de *Cendrillon*. En effet, qu'il s'agisse du conte des Frères Grimm ou des variantes asiatiques, la mère est présente, bien que décédée, sous les traits d'un animal ou d'un arbre qui est toujours secourable envers l'héroïne, soulignant ce lien indissociable qui unit une mère à son enfant. L'incipit du conte des Grimm mentionne la mort de la mère de Cendrillon et la promesse que celle-ci fait à sa fille : « Quant à moi, je te regarderai depuis le Ciel et je serai à tes côtés.³²² » Après son décès, la jeune fille plante un rameau qui permet à un noisetier de pousser, devenant alors le symbole de la figure maternelle. C'est auprès de cet arbre que la jeune femme va trouver aide et réconfort (grâce à un oiseau qui a pour habitude de s'y percher). Comme nous l'avons mentionné auparavant, dans les variantes asiatiques, la figure maternelle est représentée par un animal. Parfois, il est clairement indiqué qu'il s'agit de la mère réincarnée, comme dans le conte tibétain où l'animal interpelle sa fille : « Fille qui as renoncé au bonheur et acheté la misère, tiens ton vêtement !³²³ » Si la mère n'est pas mentionnée, l'animal incarnant l'aide surnaturelle a néanmoins une fonction nourricière qui a vocation à incarner ce lien maternel, comme dans les contes vietnamien et chinois dans lesquels les héroïnes peuvent compter sur un poisson pour les secourir. Ainsi, la mère trouve toujours le moyen de venir en aide à son enfant. Elle a certes cette puissance créatrice qui lui donne le pouvoir inouï de créer un être humain mais elle a également la mystérieuse capacité à ne jamais mourir tout à fait puisque son esprit survit dans le cœur de sa descendance.

³²⁰ *Ibid.*, p. 93.

³²¹ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, Éditions du Sorbier, 1981, p. 112.

³²² Jacob et Wilhelm Grimm, *Cendrillon [1812]*, *op. cit.*, p. 97.

³²³ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, *op. cit.*, p. 232.

Quant aux enfants des héroïnes elles-mêmes, ils sont en général rapidement évoqués, excepté dans un conte où leur fonction revêt une importance particulière. Dans la version écossaise de la Belle et la Bête, intitulée *Les Montagnes de verre*, la protagoniste met au monde trois enfants. À chaque fois, son époux animal la prévient : « Si quelque chose arrive à notre enfant, tu ne devras pas verser une larme !³²⁴ » À trois reprises, ses enfants sont emmenés par un gros chien noir. Elle parvient à dissimuler sa douleur les deux premières fois mais laisse échapper une larme lors de la troisième. Plus tard, elle retrouvera ses enfants qui ont été élevés par une mère adoptive. Nicole Belmont voit dans cette version l'occasion pour l'héroïne d'apprendre tout ce que demande la fonction maternelle. Il ne s'agit pas seulement de les mettre au monde mais aussi de « les nourrir, les éduquer, les amener à l'âge adulte³²⁵. »

Si la grossesse renvoie à la puissance créatrice de la femme et donc au pouvoir de vie qui lui incombe, elle peut également être évoquée à travers la mort. En effet, Mireille Piarotas dresse un parallèle intéressant entre la grossesse et la mort de l'ogresse dans *la Belle au bois dormant* de Perrault. Celle-ci périt dans une cuve :

Le Roi [...] entra dans la cour [...] ; l'Ogresse enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre³²⁶.

Sûrya Bai, la Belle au bois dormant indienne, se noie également dans une cuve :

Elles se penchèrent au-dessus de la cuve pour contempler leur reflet dans l'eau. La première épouse poussa alors Sûrya Bai qui disparut au fond de l'eau et se noya.³²⁷

Ce contenant destiné à accueillir du liquide peut rappeler la naissance, passage obligé à travers les eaux. Ce chaudron évoquerait donc le ventre maternel, « déterminé [...] par les

³²⁴ Leland L. Duncan, *Les montagnes de verre*, op. cit., p. 55.

³²⁵ Nicole Belmont, « Postface », dans Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, op. cit., p. 93.

³²⁶ Charles Perrault, *Contes*, op. cit., p. 200.

³²⁷ Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends*, op. cit., p. 65.

notions de chaleur et d'eau³²⁸ ». D'ailleurs, d'autres contes évoquent la mort à travers l'eau. La Cendrillon tibétaine est poussée dans le lac par l'autre épouse du Rajah, tandis que Tãm, la Cendrillon vietnamienne, tombe dans un étang, précipitée par sa sœur. Ainsi, le symbole de l'eau évoque l'existence et la mort sur lesquelles les femmes semblent avoir la main. Les activités dites féminines (filage, tissage, lessive) semblent liées à ce pouvoir de vie ou de mort. De la toilette du nouveau-né au linceul, la vie s'écoule dans un espace textile³²⁹ créé par les femmes. Quant à la lessive, il n'est pas rare que les femmes « [utilisent] des cendres pour [la faire]³³⁰ », rendant alors la vie aux morts. Ainsi, lorsqu'elles filent, tissent et lavent, les figures féminines soulignent l'emprise qu'elles peuvent avoir sur la vie et la mort, asseyant leur pouvoir inestimable.

La grossesse renvoie donc nécessairement à la fonction maternelle qui attend toute femme après le mariage. Incroyable puissance créatrice qui permet de surmonter la souffrance, de relever les épreuves et de passer de la mort à la vie (en témoignent les nombreuses réincarnations). Et si la mère permet à l'enfant d'accéder à la vie, la femme, elle, a le pouvoir de transformer la vie de l'homme grâce à son pouvoir d'humanisation.

c. Le pouvoir humanisateur

La femme peut apporter à l'homme une descendance mais elle peut également lui permettre d'accéder à la maturité. Ce qui frappe en effet, dans chacun de ces contes, c'est la présence et l'importance des femmes. Les hommes, eux, ne paraissent pas essentiels. Ils s'en tiennent à leur fonction de père ou prince la plupart du temps et agissent peu : le père laisse sa fille s'en aller, le prince vient l'épouser. La jeune fille se débrouille par sa propre volonté et si elle a besoin d'être secourue, ce sont des femmes (ou des animaux nourriciers représentant la fonction maternelle) qui entrent en scène. L'homme, lui, va suivre un chemin différent. Il a souvent besoin d'une aide extérieure apportée par la femme. Car elle, « sait ce

³²⁸ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes*, op. cit., p. 99.

³²⁹ *Ibid.*, p. 100.

³³⁰ *Id.*

qu'il convient de faire³³¹ ». C'est ainsi, que grâce aux vertus que sont le savoir et la patience, la femme parvient à faire d'un homme « banal³³² » un « héros acceptable³³³ ».

Cette transformation est extrêmement visible dans les récits qui s'apparentent à la thématique du fiancé-animal. Il s'agit d'une tâche de longue haleine et éprouvante pour la jeune fille. Celle-ci doit faire preuve de patience avant d'aboutir à la re-naissance de l'homme et à sa « démétamorphose³³⁴ ». Dans le cas de notre corpus, ce qui vaut à l'homme cette mutation, c'est l'amour féminin grâce auquel l'héroïne accepte l'animalité de l'homme et reconnaît les sentiments qu'elle lui porte. Très souvent, la jeune fille est forcée de vivre avec l'animal voire de l'épouser. Dans *la Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont, la jeune fille se sacrifie pour laisser la vie sauve à son père et accepte donc de rejoindre la Bête :

Pourquoi pleurerai-je la mort de mon père ? Il ne périra point. Puisque le monstre veut bien accepter une de ses filles, je veux me livrer à toute sa furie, et je me trouve fort heureuse, puisqu'en mourant j'aurai la joie de sauver mon père et de lui prouver ma tendresse.³³⁵

Dans la version norvégienne, le Père sacrifie sa fille pour acquérir la prospérité. La jeune fille a beau exprimer son désaccord, elle finira par partir avec l'ours :

- « Si tu me donnes la plus jeune de tes filles pour femme, je te ferai riche. »
[...] Il est allé voir sa fille. Il a vite compris que l'idée d'épouser un ours ne la réjouissait pas. Il a dit à l'ours de venir chercher la réponse le jeudi suivant³³⁶.

La variante égyptienne évoque également cette notion de sacrifice et d'acceptation du destin : « Mon père ! Je vous en prie ! J'accepte de me marier au bouc, puisque c'est mon destin³³⁷. » Dans le récit japonais, la jeune fille accepte également de bon cœur d'épouser

³³¹ *Ibid.*, p. 59.

³³² *Ibid.*, p. 61.

³³³ *Id.*

³³⁴ Pierre Saintyves, *Les Contes de Perrault et les Récits parallèles*, Paris, Laffont, 1987, p. 361.

³³⁵ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], *op. cit.*, p. 160.

³³⁶ Peter Christen Asbjørnsen et Jorgen Mø, *À l'est du soleil et à l'ouest de la lune*, dans Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, *op. cit.*, p. 18.

³³⁷ S. E. Yacoub Artin Pacha, *Les quarante boucs et le bouc chevauchant sur le bouc*, dans Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, *op. cit.* p. 32.

l'escargot : « Ne t'inquiète pas, père. Puisque tu as promis, moi, j'accepte de l'épouser.³³⁸ » L'enjeu du mariage est essentiel car souvent c'est grâce à lui que l'animal peut retrouver sa forme humaine. Comme le dit Mireille Piarotas, « aux femmes, rien d'impossible³³⁹ ». L'amour que la jeune fille porte à la bête est si puissant qu'il peut alors tout vaincre y compris cette apparence monstrueuse. Même quand tout semble perdu, l'impossible se réalise. Comme dans le conte de Mme Leprince de Beaumont où la Bête se meurt :

Elle trouva la pauvre Bête étendue sans connaissance, et elle crut qu'elle était morte ; elle se jeta sur son corps sans avoir horreur de sa figure, et, sentant que son cœur battait encore, elle prit de l'eau dans le canal et lui en jeta sur la tête. La Bête ouvrit les yeux, et dit à la Belle : « Vous avez oublié votre promesse, le chagrin de vous avoir perdue m'a fait résoudre à me laisser mourir de faim ; mais je meurs contente, puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois. – Non, ma chère Bête, vous ne mourrez point, lui dit la Belle ; vous vivrez pour devenir mon époux [...]. » À peine la Belle eut-elle prononcé ces paroles, que [...] la Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'amour³⁴⁰.

Il en va de même dans le récit russe :

Elle est allée dans le parc et a découvert le dragon dans un étang. Il était mort ! Il avait eu tant de chagrin qu'il s'était noyé ! La fille a crié et a pleuré. Elle a sorti de l'eau l'une des têtes du monstre, l'a entourée de ses bras et l'a embrassée. Aussitôt, le dragon a sursauté, aussitôt, il s'est transformé. Un beau jeune homme est apparu³⁴¹ !

Ainsi, l'amour féminin est en mesure d'accomplir des miracles. Mireille Piarotas remarque que plusieurs sociologues affirment que la thématique de *la Belle et la Bête* n'aurait été écrite que par des femmes. Elle cite notamment Evelyne Sullerot qui pense que les femmes ont inventé « une naissance de l'homme de leur fait, par la magie de l'amour³⁴² » pour montrer que seules des figures féminines seraient capables de dompter et délivrer ces bêtes redoutables. Pour Jack Zipes, la transformation en animal subie par les hommes serait liée à la mort et à la condition du mâle. Celui-ci ne pourrait jouir d'aucune initiation possible à une

³³⁸ Keigo Seki, *Le choja escargot*, op. cit., p. 70.

³³⁹ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes*, op. cit., p. 63.

³⁴⁰ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756] op. cit., p. 168.

³⁴¹ Alexandre Afanassiev, *Le Tsarévitch' ensorcelé*, op. cit., p. 14.

³⁴² Evelyne Sullerot, *Histoire et Mythologie de l'Amour. Huit siècles d'écrits féminins*, Paris, Hachette, 1974, p. 17-18.

forme plus élevée de vie. L'homme serait donc incapable d'atteindre la dimension culturelle humaine sans l'aide de la femme :

Aux yeux de la femme matriarcale qui créait un environnement culturel à sa convenance, l'homme n'avait pu dépasser cette condition de l'animal prédateur écumant les bois³⁴³.

Le fiancé-animal semble représenter, quoi qu'il en soit, la condition animale et sauvage du sexe masculin qui a besoin d'une aide féminine pour révéler sa part d'humanité. C'est ce pouvoir qui est donné à la femme : celui de délivrer l'homme de son aspect repoussant en lui offrant un environnement culturel et spirituel qui saura l'élever et lui faire quitter sa condition de bête. La notion culturelle apparaît bien dans *la Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont lorsqu'il est question de l'héroïne : « Quand elle avait fait son ouvrage, elle lisait, elle jouait du clavecin, ou bien chantait en filant³⁴⁴. » La dimension spirituelle apparaît dans le récit japonais. C'est en allant prier le Dieu de la guérison que la jeune femme permet à son époux de retrouver son apparence humaine³⁴⁵. Pour les autres variantes, norvégienne, écossaise et égyptienne, c'est la pugnacité dont vont faire preuve les jeunes filles qui mènera leur bien-aimé à la délivrance.

La figure féminine des contes est donc présentée avec des singularités qui lui confèrent une puissance certaine. La patience, la grossesse et l'éducation permettent aux jeunes femmes de s'inscrire dans l'action et de maîtriser, d'une certaine façon, leur destinée. Elles disposent également de bien d'autres caractéristiques souvent présentées, dans ce type de récits, comme viriles et qui pourtant, leur sont essentielles pour s'affirmer en tant que femmes.

III-3. L'homme est une femme comme les autres

Notre analyse nous a permis de délaissé le portrait des héroïnes des contes de fées, ancré dans l'imaginaire collectif, pour voir émerger des figures féminines plus complexes grâce, notamment, aux différentes aptitudes des femmes. Mais cette puissance est peut-

³⁴³ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, op. cit., p. 64.

³⁴⁴ Mme Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête* [1756], op. cit., p. 156-157.

³⁴⁵ Keigo Seki, *Le choja escargot*, op. cit., p. 74.

être également due à une frontière plus ténue que ce que nous croyons, entre personnages masculins et féminins. Ces deux figures sont profondément liées. Ce lien ne serait-il pas la clé donnant aux personnages des contes de fées une profondeur insoupçonnée ?

a- L'animus de la femme selon Marie-Louis von Frantz : créativité et action en chaque personnage féminin

Dans ses travaux, Carl Gustav Jung, a expliqué que le conte merveilleux est initiatique dans la mesure où il révèle « l'Inconscient collectif », c'est à dire l'universalité de structures de la psyché humaine. Cet inconscient collectif repose sur des archétypes universels, tels que le « masculin » et le « féminin » qui s'animent grâce à des images archétypales. L'archétype du féminin est alors représenté par des images diverses et nombreuses telles que la princesse, la souillon, la marâtre, la sœur jalouse, la fée, etc. La notion d'universalité qui entoure ces archétypes est renforcée par l'absence de nom (comme c'est le cas pour la Belle au bois dormant) ou par des « noms métaphoriques [tels que Cendrillon ou Belle qui revêtent] une forte connotation symbolique³⁴⁶ ».

Marie-Louise von Franz a longtemps collaboré au travail de Carl Gustav Jung et a notamment participé au développement des idées de l'*animus* et l'*anima*. L'homme porterait en lui une sorte d'idéal féminin, et la femme en elle, un idéal masculin, une représentation inconsciente des hommes en général. L'*animus*, serait le pôle masculin de la femme et posséderait des caractéristiques dites masculines : intellectuel, créativité, autonomie, indépendance. Cet *animus* pourrait, selon Jung et von Franz, se révéler de deux manières, positivement et négativement. Un *animus* positif rendrait la femme conquérante, courageuse, inspiratrice. Elle développerait alors des qualités qui lui permettraient de mener l'homme vers la maturité. En le soutenant dans les épreuves, elle assurerait sa complémentarité. À l'inverse, un *animus* négatif rendrait la femme têtue ou infantile. La figure féminine aurait donc cette part complémentaire inconsciente dite « masculine », faite

³⁴⁶ Chantal Delacotte, « La figure de la fille et de la femme dans les contes initiatiques, aspects symboliques et psychologiques. Femme et féminin dans le conte "miroir de notre psyché" : l'approche jungienne de Marie-Louise von Franz », Actes du colloque *La femme dans le conte, les femmes conteuses*, Paris, 21 février 2013. En ligne : https://conteurspro.fr/pdf/10_etudes-colloques/femmes_dans_le_contes_les_femmes_conteuse_colloque_fev_2013.pdf [Consulté le 18 avril 2019].

d'action, de créativité, d'émissivité, ce que les Chinois nomment le Yang, et les Grecs, le logos³⁴⁷. C'est pourquoi, ce qui se joue dans les contes de fées relève de la rencontre mais pas de celle qui survient entre l'héroïne et le prince. Au-delà de l'amour, l'héroïne et le protagoniste masculin sont amenés à rencontrer leur part complémentaire. Une fois la rencontre effectuée, il s'agit d'accepter cette part mystérieuse. Le mariage n'est pas simplement l'aboutissement d'un amour entre la jeune fille et le jeune homme mais représente également l'acceptation de leur « androgynat intérieur³⁴⁸ ».

Les trois contes de notre corpus principal et leurs variantes reflètent bien ce qu'est l'*animus* et la manière dont celui-ci peut être accepté, une fois reconnu. Nous avons vu la puissance qui se dégage de nos figures féminines à travers la patience, la grossesse et la capacité d'humanisation. Le parcours initiatique dans lequel elles s'engagent a, en effet, vocation à les aider à accepter leur féminité et à la révéler, mais un autre défi les attendrait donc : intégrer leur *animus*. Sûrya Bai en est un bel exemple. Elle est en effet ingénieuse, active et rationnelle. Ce n'est sans doute pas anodin si elle est élevée par des aigles. Cet oiseau a une symbolique bien particulière en Inde puisque lorsqu'il se présente dans la vie de quelqu'un, cela signifie qu'il est temps de prendre plus d'initiatives et d'être davantage actif³⁴⁹. Ainsi, lorsqu'elle se retrouve sans feu au sommet de son arbre, elle n'hésite pas à repérer de la fumée et à s'aventurer dans la forêt pour trouver une personne pouvant réanimer le brasier. Cette initiative va toutefois lui coûter cher puisqu'un ogre va la suivre et être à l'origine de son sommeil. Cet épisode montre bien que le pôle dit masculin de Sûrya Bai est déjà présent mais qu'elle n'en a pas encore conscience. C'est sa vertu dite féminine, la patience, qui va lui permettre de le découvrir quand le moment sera venu.

De plus, lorsqu'il est question d'*animus*, il est commun d'assimiler les mains à la créativité qui serait l'un des aspects de l'énergie masculine d'après Jung. Dans *la Belle au bois dormant* et ses variantes, les mains ont une importance réelle puisque la blessure faisant tomber les jeunes filles dans un profond sommeil touche cette partie du corps. Aussi, les passages où la Belle de Perrault se blesse le doigt au contact d'un fuseau et où Sûrya Bai s'enfonce la griffe

³⁴⁷ *Id.*

³⁴⁸ *Id.*

³⁴⁹ Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles de l'Inde*, op. cit., p. 94.

d'un ogre dans la paume de la main, peuvent symboliser la mutilation de leur pulsion créative. Sans doute nos héroïnes sont-elles alors trop jeunes pour se connaître véritablement et prendre conscience de cette part dite masculine qui sommeillerait justement en elles. Ce n'est probablement pas un hasard si les deux jeunes filles doivent leur réveil à une figure masculine :

La princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller³⁵⁰.

Le Rajah vit un objet pointu ressemblant à une longue épine qui avait pénétré la délicate paume de sa main. [...] Il la retira et aussitôt que ce fut fait, Sûrya Bai ouvrit les yeux.³⁵¹

Nous pouvons imaginer que si la Belle au bois dormant et Sûrya Bai voient chacune un homme en s'éveillant de leur sommeil léthargique, c'est parce qu'elles sont prêtes à faire cette fameuse rencontre avec leur pôle dit masculin. Du temps s'est écoulé et le moment est désormais propice pour mieux se connaître. Car il s'agit de cela pour Carl Gustav Jung et Marie-Louise von Franz : apprendre à se connaître et comprendre son intériorité, ses « ombres et lumières³⁵² », grâce aux différentes aventures auxquelles chaque jeune fille est confrontée. Lorsque Sûrya Bai est réveillée, elle se marie avec le Rajah et subit la jalousie de sa première épouse qui va la tuer. L'héroïne va alors faire preuve de combativité, en se réincarnant de diverses manières comme pour signifier qu'elle a trouvé son pôle dit masculin et ne saurait en être séparé.

Le conte de *Cendrillon* renvoie indubitablement à la thématique de la jeune fille devenant femme. Mais d'autres sujets peuvent émerger de ce thème principal. Certes, l'héroïne part à la conquête de sa féminité, en entrant dans la puberté, en se détachant peu à peu de sa mère et en découvrant son potentiel de femme. Mais à un autre niveau, « jungien » comme il convient de l'appeler, il s'agit pour elle de découvrir sa part masculine.

³⁵⁰ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 188.

³⁵¹ [Traduction personnelle] "The Rajah saw that a sharp thing, like a long thorn, had run into the tender palm, almost far enough to pierce through to the back of her hand." Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends, op. cit.*, p. 63.

³⁵² Chantal Delacotte, « La figure de la fille et de la femme dans les contes initiatiques, aspects symboliques et psychologiques. Femme et féminin dans le conte "miroir de notre psyché" : l'approche jungienne de Marie-Louise von Franz », *art. cit.*

Elle ne cherche pas seulement son prince mais aussi son *animus*. Dans chacune des variantes constituant notre corpus, nous retrouvons la présence de cet *animus* à travers des caractéristiques très claires. Cendrillon et ses comparses asiatiques se montrent volontaires et créatives pour parvenir à leurs fins. Lorsqu'elles veulent aller au bal, elles ne restent pas dans l'inaction. Bien au contraire, elles entreprennent de trouver de l'aide pour se rendre à la fête. La Cendrillon des Frères Grimm demande une parure à l'oiseau se tenant au sommet du noisetier. Yeh-hsien, la Cendrillon chinoise, se procure des atours grâce aux arêtes de son poisson. Benizara, l'héroïne japonaise, décide d'aller à la soirée après avoir demandé à sa petite boîte magique un beau kimono. Ainsi, elles n'attendent pas en vain que quelqu'un apparaisse ou que quelque chose se passe. Elles font preuve de créativité et d'initiative dans leur démarche. Ce sont elles également qui décident si le prince peut les retrouver. Chez les Grimm, Cendrillon s'enfuit à trois reprises, sans que rien ne lui ait été demandé. C'est elle qui prend la décision de quitter les lieux. Les héroïnes vietnamienne et japonaise font de même.

La version tibétaine est plus complexe et relève, au départ, davantage de l'*animus* négatif puisque la jeune femme fait preuve d'initiative mais pour tuer sa propre mère. Néanmoins, elle va peu à peu admettre son erreur, reconnaître son crime et payer pour celui-ci. C'est en acceptant de se retourner sur cette zone d'ombre et en ne cherchant plus à la dissimuler qu'elle parvient à retrouver, pour de bon, son époux. Pour cela, elle assume le meurtre qu'elle a commis auparavant en avouant tout à son mari :

En conséquence d'une mauvaise action accomplie dans une vie intérieure, moi, fille, je suis comme opprimée par une lourdeur d'esprit.³⁵³

C'est donc bien en acceptant chaque part de son intériorité que la jeune femme est en mesure de s'ouvrir à son *animus*, symbolisé ici par son mari. En admettant qu'elle est telle qu'elle est, elle reconnaît la part dite masculine que jusque-là elle ignorait et devient alors un être complet.

³⁵³ Alexander W. Macdonald, *La Cendrillon tibétaine, op. cit.*, p. 239.

Il s'agit donc d'écouter son intériorité et d'appivoiser ses instincts, problématique largement présente dans les variantes de *La Belle et la Bête*. La jeune femme parvient à humaniser l'instinct animal du monstre qui découvre alors qu'il est en capacité d'aimer. La thématique du fiancé-animal permet d'évoquer l'*animus* non intégré, dans son aspect sauvage qui représente justement des impulsions et émotions non contrôlées. En humanisant et en faisant preuve de courage, la jeune fille parvient à dompter son *animus* et à en faire son allié et non plus quelque chose qui la déchire. Au départ, il s'agit de résignation plutôt que de courage. Dans la version norvégienne, « la jeune fille affirme ne pas avoir peur à l'ours³⁵⁴ ». Dans l'égyptienne, elle déclare accepter de se marier au bouc puisque « c'est [son] destin³⁵⁵ ». Dans la version russe, elle demande à être conduite au dragon³⁵⁶. Mais alors que la jeune fille s'attache à l'animal, celui-ci disparaît. Elle affronte donc de multiples épreuves pour le retrouver, révélant alors le courage qui l'anime et la volonté qui est la sienne de trouver son époux et son *animus*.

Ainsi, pour parvenir à son identité complète, la jeune fille doit retrouver sa part dite masculine. C'est en révélant son courage, son ambition, son initiative et sa responsabilité que la jeune femme trouve (ou retrouve pour de bon), celui avec qui elle va désormais partager sa vie et sa part complémentaire qui va lui permettre de vivre en plein accord avec ce qu'elle est.

b- L'*anima* des hommes : le féminin enfoui dans la figure masculine

Si la femme possède son *animus* et se doit de le trouver, il en va de même pour les figures masculines avec leur *anima*. Lorsque le héros part à la recherche de sa future épouse, il part également en quête de cette partie dite féminine enfouie en lui dont il n'a pas encore connaissance. Souvent considérées comme héroïques, il faut d'abord reconnaître que les figures masculines de notre corpus se cantonnent bien souvent à des petits rôles. Dans la *Belle au bois dormant*, le prince arrive seulement pour réveiller la jeune femme et se

³⁵⁴ Peter Christen Asbjørnsen et Jorgen Mø, *À l'est du soleil et à l'ouest de la lune*, op. cit., p. 18.

³⁵⁵ S. E. Yacoub Artin Pacha, *Les quarante boucs et le bouc chevauchant sur le bouc*, op. cit., p. 32.

³⁵⁶ Alexandre Afanassiev, *Le Tsarévitch' ensorcelé*, op. cit., p. 10.

distingue plutôt par son absence ensuite. Ainsi, chez Perrault, il part à la guerre et laisse femme et enfants, seuls, avec sa mère ogresse. Dans *Sûrya Bai*, le Rajah est peu là, au départ, mais va se manifester lorsqu'il aura perdu son épouse. Dans ces deux contes, la figure masculine s'avère particulièrement intuitive et sensible. Lorsque le prince aperçoit le château de la Belle au bois dormant, il cherche absolument à savoir ce qu'il s'y cache, comme s'il savait que sa destinée l'y attendait :

Le jeune Prince, à ce discours, se sentit tout de feu ; il crut sans balancer qu'il mettrait fin à une si belle aventure.³⁵⁷

De même pour le Rajah, qui, lorsqu'il trouve le nid, souhaite y monter pour vérifier ce qu'il s'y trouve :

Alors qu'il regardait vers le ciel, il aperçut parmi les plus hautes branches une étrange maisonnette. Il envoya alors ses domestiques vérifier ce qu'elle cachait.³⁵⁸

Dès le départ ces deux hommes manifestent donc des qualités qui semblent relever de leur *anima*. Et de fait, ils se dirigent rapidement vers leur promesse, ce qui prouve qu'ils ont ce désir de trouver leur part dite féminine. Néanmoins, ce ne sera pas chose aisée comme le montre la suite du conte. La végétation dense semble symboliser le fait que l'*anima* ne saurait être apprivoisée facilement. Certes, « [les] ronces et [les] épines [s'écartent] d'elles-mêmes pour laisser passer [le prince]³⁵⁹», mais personne ne peut le suivre, comme pour indiquer que cette rencontre entre la femme et le prince, entre l'*anima* et la figure masculine ne peut se faire que dans l'intimité et l'intériorité. Pour le Rajah, le nid est également difficilement accessible. Quand enfin, nos deux hommes parviennent à leur dulcinée, ils la réveillent. Nous pouvons tout à fait imaginer qu'en mettant fin à son endormissement, ils réveillent également la part dite féminine qui sommeillait jusque-là dans leur for intérieur. Cette découverte de la femme et de leur *anima* ne les laisse pas indifférents, bien au contraire :

³⁵⁷ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 192.

³⁵⁸ [Traduction personnelle] "Then looking up he saw, amongst the topmost branches, what appeared like a queer little house, and he sent some of his attendants to see what it was." Mary Frere, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends, op. cit.*, p. 63.

³⁵⁹ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 192.

Il vit [...] le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une Princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin³⁶⁰.

Néanmoins, bien que tous deux manifestent ce désir de reconnaître leur *anima*, il semble que ce ne soit pas le bon moment. Il leur faudra être séparés de leur épouse et donc de leur part féminine pour que la rencontre, l'ultime, la bonne puisse se faire. Pour le prince de Perrault, il s'agira d'accepter de voir sa mère mourir pour que sa femme puisse vivre, symbolisant ainsi la supériorité de l'*anima* positive sur l'*anima* négative que représentait l'ogresse. Pour le Rajah, il faudra partir à la recherche de son épouse, la reconnaître lors de ses différentes réincarnations et une fois qu'elle sera redevenue humaine, chasser sa première femme, *anima* négative elle aussi, pour ne garder que son *anima* positive.

Dans le conte de *Cendrillon*, le prince semble lui aussi avoir une intuition et met tout en œuvre pour conquérir son *anima*. Ainsi, chez les Frères Grimm, Cendrillon ne perd pas son soulier. Il lui est ravi par le prince puisque celui-ci fait enduire l'escalier de poix. Nous pouvons voir dans ce geste la volonté affirmée du prince de saisir son *anima*. Toutefois, comme dans *la Belle au bois dormant*, celui-ci a besoin de davantage de temps. Une fois le soulier en sa possession, il se confronte à diverses figures féminines avant de trouver celle qu'il recherche. À deux reprises, il se fait duper par les sœurs de Cendrillon sans s'en rendre compte. Ce sont des oiseaux qui lui indiquent sa méprise. Ses erreurs reconnues, il est alors en mesure de rencontrer, véritablement, son *anima*. Il en va de même pour le prince de la Cendrillon tibétaine. Après son mariage, la fille-démone qui fait office ici de sœur, s'est mise à ressembler à l'héroïne. Elle s'introduit au palais, noie la jeune femme et prend sa place. L'héroïne revient alors sous la forme d'un petit oiseau et informe le prince du subterfuge. Elle lui indique ce qu'il convient de faire pour la délivrer. C'est donc la femme qui montre au prince le chemin qu'il doit suivre pour posséder son *anima*.

Quant au conte de *la Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont, la figure masculine est également à la recherche de son *anima* symbolisée par son désir de rencontrer sa femme qui représente son unique possibilité de délivrance. Ainsi, la Bête est celle qui demande la

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 194.

venue au château de l'une des filles du marchand. Dans la version norvégienne, l'ours vient lui-même frapper à la fenêtre. Ces fiancés-animaux sont d'ores et déjà à la recherche de leur *anima*. Le désir ne fait cependant pas tout et il faudra à ces figures animales du temps pour séduire la femme et découvrir, à travers elle, leur pôle dit féminin.

Ainsi, l'héroïne doit apprendre à vivre avec son pôle dit masculin, le héros avec son pôle dit féminin et seul le chemin de la rencontre peut les y conduire. En acceptant de laisser derrière eux ce qui les retient prisonnier de leur enfance et de leur passé (bien souvent les figures parentales), ils peuvent reconnaître le désir qui est le leur d'aller vers ce qui les rendra pleinement femme et homme, c'est à dire l'acceptation de cette part intérieure.

c- L'alliance de la féminité et de la masculinité

L'alliance se produit alors : homme et femme se trouvent, masculinité et féminité s'entremêlent, donnant naissance à une histoire nouvelle mais surtout à des personnages plus étoffés, riches de nouvelles qualités. En cheminant vers leur conjointe ou conjoint et leur *anima* et *animus*, la figure masculine et la figure féminine parviennent à se révéler dans leur intégralité et leur complexité. Mais qu'advient-il lorsque les rôles sont inversés ? Lorsque le personnage féminin connu et repris dans bien des variantes devient un protagoniste masculin ? L'alliance peut-elle se faire au même-titre ? Où se situent alors l'*animus* et l'*anima* de chacun et que disent-ils des personnages ? Trois contes nous permettent d'appréhender cette question.

Intéressons-nous au conte de *La Princesse-Grenouille* écrit par Afanassiev dans lequel un jeune homme se retrouve marié à un animal, en l'occurrence, une grenouille. Qu'implique ce changement de sexe ? Pouvons-nous retrouver une part masculine dans la figure de la grenouille et une part féminine dans le personnage du jeune tsar ? Ou bien cette inversion des rôles redéfinit-elle chaque caractéristique ? Dans ce récit, ce n'est pas la fiancée-animale qui vient chercher son époux contrairement aux variantes du fiancé-animal où le jeune homme métamorphosé force le destin pour rencontrer la dulcinée qui lui permettra de retrouver sa condition humaine. Ici, c'est le jeune prince qui cherche à se marier et donc à

rencontrer son épouse mais aussi son *anima*. La grenouille ne semble pas avoir besoin d'être secourue contrairement au jeune homme. Celui-ci s'en remet alors au destin, et, il est intéressant de constater que cette démarche permet à un outil féminin clé de faire son apparition dans le récit. En effet, pour trouver celle qu'il épousera, le fils du tsar s'en remet à une flèche, chargée de désigner sa bien-aimée. L'objet pointu constitue donc, une fois encore, l'instrument permettant la révélation féminine :

Un tsar avait trois fils. À chacun, il donna une flèche et leur ordonna de tirer, disant qu'ils devaient prendre femme à l'endroit-même où tomberait la flèche³⁶¹.

La grenouille s'inscrit donc d'ores et déjà dans une dimension féminine. Bien avant sa condition animale, c'est son statut de femme qui est souligné grâce à la symbolique de la flèche. Contrairement aux versions masculines qui attendent la fin du récit, pour la plupart, pour révéler la véritable identité humaine du fiancé-animal, cette variante d'Afanassiev paraît dire autre chose : l'apparence animale de la jeune femme ne semble pas essentielle. Ce qui importe, c'est la femme dissimulée sous cette peau de grenouille. Pour autant, le jeune prince ne perçoit pas la situation de cette façon. Pour lui, il s'agit d'un terrible coup du sort et il se montre fort contrarié par ce mariage, contrairement aux versions présentant des figures féminines toujours enclines à épouser l'animal et leur destin. Ici, le héros se laisse d'abord aller au désespoir — « Ivan-tsariévitch se mit à pleurer³⁶² » — et finit par se marier, forcé par ses proches et non par courage :

Ma flèche est tombée dans le marais d'une grenouille ! dit le plus jeune. – Alors, c'est que tel est ton destin ! lui répliqua son père.³⁶³

Ainsi, ce début du récit nous permet d'entrevoir une histoire relativement similaire à ses pendantes masculines bien que les rôles soient inversés. *La Belle et la Bête* raconte comment un animal a besoin d'une femme cultivée, courageuse et indépendante pour s'élever et devenir un homme respectable. Ici, le propos n'est pas différent. Certes, la figure animale revient à un rôle féminin, mais celle-ci n'a d'animal que le nom et l'apparence. Car

³⁶¹ Alexandre Afanassiev, Contes populaires russes [1855], *op. cit.*, p. 225.

³⁶² *Id.*

³⁶³ *Id.*

en réalité, en-dessous de cette peau de grenouille, le lecteur ne peut qu'apercevoir une jeune femme aux multiples qualités. Le prince, lui, se trouve bien dépourvu de tout atout et semble attendre justement de cette figure féminine qu'elle l'élève. Si dans *la Belle et la Bête*, la jeune femme est là pour humaniser le fiancé-animal, ici, c'est le contraire. C'est bien le fils du Tsar qui a besoin d'être éduqué, alors que la grenouille, elle, dispose de multiples vertus la rendant tout aussi puissante que les autres figures féminines précédemment rencontrées. Ces fameux pouvoirs se retrouvent dans les mêmes caractéristiques que celles évoquées pour nos précédentes héroïnes. Il y a d'abord la référence à la végétation, utilisée pour décrire le lien indéfectible qui unit la femme à la nature et souligne la puissance qu'elle détient ainsi :

D'un geste de la main droite, [la grenouille] fit apparaître lacs et forêts ; d'un geste de la main gauche, elle fit s'envoler des nuées d'oiseaux.³⁶⁴

Les tâches domestiques sont également présentes pour permettre à la figure féminine de révéler sa patience, notamment, une fois encore, à travers un travail d'aiguille :

Un jour, le tsar, qui désirait savoir laquelle de ses brus était la plus experte aux travaux d'aiguille, donna ses ordres pour que chacune lui cousît un ouvrage de ses mains.³⁶⁵

La Belle et la Bête place la jeune fille en héroïne et fait du monstre, un personnage secondaire. *La Princesse-Grenouille* inverse les rôles mais également l'importance des protagonistes : l'animal devient le personnage principal et le jeune homme, lui, n'est qu'un faire-valoir présent pour sublimer la grenouille et l'amener non pas à sa « démétamorphose » mais plutôt à sa transfiguration. Méprisée de tous pour son apparence, elle prouve à travers ses nombreuses vertus qu'elle est bien plus qu'une fiancée-animale : une femme puissante et respectable.

Cette puissance se ressent dans un autre élément essentiel. Bien qu'ensorcelée, la grenouille semble maîtriser sa métamorphose contrairement à ses pendants masculins qui eux, la

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 227.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 225.

subissent. Dans ces autres versions, une seule solution pour le fiancé-animal : conquérir le cœur de la jeune femme qui, à travers ses sentiments, aura alors le pouvoir de le ramener à sa forme humaine. La figure animale masculine n'a alors aucune emprise sur son apparence. Tout au plus peut-elle alterner son apparence bestiale et son apparence humaine (alternance limitée temporellement puisque valable seulement le jour ou la nuit). Mais ici, il n'est pas question d'amour ou d'alternance. La grenouille ôte sa peau animale quand elle le souhaite et en secret :

À peine Ivan-tsariévitch fut-il endormi que, sortant de la maison, elle rejeta sa peau de grenouille, se transforma en belle fille³⁶⁶

À travers ce *topos* de la beauté intérieure, la grenouille donne l'impression qu'une seule chose lui importe, être reconnue pour ses multiples qualités et non pour son apparence flatteuse. Elle cherche à se démarquer par ses extraordinaires qualités, qu'elle soit grenouille ou non. Cette peau de grenouille fait inextricablement partie d'elle. Elle ne peut et ne veut s'en séparer. Lorsque le prince découvre la vérité et brûle sa peau animale, il cause la perte de la jeune femme. Celle-ci disparaît car elle ne peut exister sans cet élément qui la définit. Comme le remarque Luda Schnitzer, il est capital de ne « jamais détériorer ou détruire la peau, le pelage, le plumage de l'humain-animal³⁶⁷ » car c'est cette même peau qui permet à l'être humain dissimulé en dessous d'être complet : « L'être animal a besoin des deux moitiés de sa double nature. Sans cela son équilibre est rompu³⁶⁸ ». C'est en troublant cet équilibre que le jeune tsar va causer son tourment. La grenouille disparaît et le jeune homme doit alors se confronter à diverses épreuves afin de la retrouver, comme la jeune femme dans les autres variantes. Ainsi, masculinité et féminité sont bel et bien réinterrogés dans ce conte qui inverse certes les rôles mais place, à nouveau, la femme au cœur du récit. Celle-ci dispose de pouvoirs et vertus et est indispensable à la figure masculine, incarnée par un homme en quête de son *anima*, mis à l'épreuve pour prouver qu'il est digne d'elle. Une fois les défis relevés, il est en mesure de la retrouver, d'incarner son *animus* et d'allier masculinité et féminité.

³⁶⁶ *Id.*

³⁶⁷ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, op. cit., p. 79.

³⁶⁸ *Ibid.*

Intéressons-nous également au conte *Le prince endormi*³⁶⁹, variante masculine grecque de *La Belle au bois dormant*. Contrairement à la version de Perrault, l'histoire n'est pas construite autour du personnage endormi. Le prince revêt une importance moindre dans ce récit. La véritable héroïne est la princesse qui va venir le secourir. C'est elle que le lecteur suit, du début à la fin. Alors que son père part à la guerre, elle reste au palais où elle occupe son temps en brodant. Il est intéressant de constater que bien que les rôles soient inversés (prince endormi, jeune femme éveillée), l'outil du fuseau est évoqué et continue à concerner la figure féminine — « La fille prit son métier et se mit à broder un mouchoir en or³⁷⁰ » — ce qui lui confère les pouvoirs vus précédemment. Comme dans la version indienne, un aigle est mentionné, et mène la jeune femme vers sa destinée en l'interpellant avec cette phrase mystérieuse — « Broderies, broderies : avec un mort tu te maries !³⁷¹ — C'est ainsi qu'elle part à la rencontre de son futur époux et découvre un autre monde, au fond d'un puits, dans lequel chacun est assoupi. Dans l'une des pièces du palais, un prince d'une beauté inouïe, est allongé sur un lit. Sur sa table de chevet, se trouve un billet :

Celle qui entrera ici et se laissera attendrir par la jeunesse de ce prince ensorcelé devra le garder sans dormir durant trois mois, trois semaines, trois jours, trois heures et trois demi-heures³⁷².

La princesse va alors rester pendant toute cette durée près du jeune homme. Au bout de plusieurs mois, elle souhaite simplement s'allonger, de manière à se reposer. Ne devant surtout pas s'assoupir, elle demande à l'une de ses servantes de l'empêcher de s'endormir. La servante ne respecte pas les ordres et laisse sa maîtresse tomber dans un sommeil profond. Lorsque le prince revient à lui, la servante jure qu'elle est celle qui a veillé sur lui. Il l'épouse donc et la princesse devient, elle, gardeuse d'oies. Alors qu'il part à la guerre, la princesse fait en sorte que le prince découvre la vérité au sujet de sa femme. De retour, il chasse son épouse s'étant joué de lui et se marie avec la jeune femme ayant véritablement veillé sur son sommeil. Dans ce récit, le sommeil n'est pas du tout au cœur de l'intrigue. Il est simplement un prétexte aux aventures de l'héroïne. En revanche, un élément clé de la Belle de Perrault est bel et bien présent : le fuseau. Nous avons vu combien cet outil peut

³⁶⁹ Gilles Decorvet, *Contes de Grèce et de Chypre, op. cit.*, p. 65-71.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 65

³⁷¹ *Id.*

³⁷² *Ibid.*, p. 66.

être lourd de sens et symboliser la puissance, à travers la vertu de la patience. La patience, c'est bien ce dont il est question dans ce texte. La princesse doit en faire preuve, tout au long de l'histoire. Au départ, lorsqu'elle attend le retour de son père de la guerre puis, lors de sa rencontre avec le prince, où elle le veille, sans relâche. Et enfin, lors du réveil de ce dernier, où il se méprend sur son identité. Cette patience la place dans un rôle de femme active, bien décidée à prendre en main son destin. Elle ne cesse d'agir pour conquérir son époux, mais aussi son *animus*. Pour cela elle passe par toutes les étapes nécessaires : elle accepte de quitter son père et d'attendre que son *animus* endormi s'éveille. Puis, face à l'injustice qu'elle subit, elle fait en sorte que la révélation de sa véritable identité puisse avoir lieu, de manière à ressortir victorieuse, avec son *animus* conquis. Quant au prince, il doit passer comme d'autres figures masculines avant lui, par la méprise, avant de trouver son *anima*. Il épouse d'abord une autre femme avant de comprendre qu'elle n'est pas celle qui lui est destinée. C'est alors que peut se jouer l'alliance entre les deux personnages et leur for intérieur respectif.

Telle *la Princesse-Grenouille*, *le Prince endormi* propose donc une inversion des rôles qui ne transforme, en réalité, que l'élément clé : ici, c'est l'homme qui est assoupi. Pour le reste, les caractéristiques dites féminines et masculines paraissent être attribuées aux mêmes figures. Mais qu'en est-il de la figure de Cendrillon ? Nous l'avons vu, de multiples variantes de ce conte existent. Il est toutefois intéressant de constater qu'en ce qui concerne l'Afrique subsaharienne, ce personnage est absent. Quelques récits semblent assimilés à ce conte mais ils ont néanmoins subi de nombreuses modifications. Pour Denise Paulme, ethnologue, cela s'explique par un manque d'intérêt du public africain pour cette héroïne dont « le comportement [et l'] absolue soumission, ne seraient pas compris³⁷³ ». Comment traiter alors ce récit ? Les conteurs africains optent pour la solution la plus évidente, changer l'attitude de l'héroïne mais également son sexe afin de séduire une audience plus large. En témoigne le récit nigérian d'*Oni et le grand oiseau*³⁷⁴ :

Un jeune homme, Oni, naît avec une paire de bottes aux pieds. Alors qu'il grandit, elles grandissent avec lui. Prenant part à la guerre, il est jaloué car il accomplit des prodiges et se

³⁷³ Denise Paulme, *Cendrillon en Afrique*, op. cit., p. 25.

³⁷⁴ Abayomi Fuja, *Oni et le grand oiseau*, op. cit., p. 71.

retrouve banni par ses compagnons. Il arrive alors dans une ville terrorisée depuis qu'un aigle survole, chaque nuit, les maisons et s'empare des personnes s'aventurant hors de leur foyer. Oni promet au roi de tuer cet oiseau maléfique. Cette promesse le mène à affronter l'aigle, en duel, au pied d'un baobab. Il vient à bout de l'animal mais se retrouve coincé, et inconscient, sous le corps de l'aigle. Revenu à lui, il se dégage et perd l'une de ses bottes, restée bloquée sous l'oiseau. Pendant ce temps, la ville se réjouit de la mort de l'animal et l'un des chasseurs du roi se présente en héros, affirmant avoir tué l'aigle. Ce dernier est célébré pour sa bravoure. Or, Oni revient en ville et déclare qu'il est celui qui a tué l'oiseau. Pour preuve, il montre qu'il n'a qu'une chaussure aux pieds. La seconde botte, retrouvée sous la dépouille de l'aigle, prouve alors qu'Oni est bien le sauveur véritable.

Denise Paulme livre une analyse passionnante de cette variante du conte et revient sur ce changement de sexe. Elle indique que celui-ci s'explique notamment par une crainte du féminin. En effet, les tribus du Nigeria destinent leurs jeunes hommes à prendre pour épouses des jeunes femmes de tribus différentes. Ces figures féminines inspirent donc l'appréhension car personne ne peut véritablement les connaître puisqu'elles viennent d'ailleurs :

Le monde villageois africain repose tout entier sur une idéologie patrilinéaire : toutes les institutions sociales sont marquées du sceau masculin, il n'est pas possible d'intégrer totalement les femmes au monde organisé car, de par la loi de l'exogamie, les femmes ne peuvent être que des étrangères, elles ne peuvent donc agir qu'à l'encontre des hommes³⁷⁵.

Le conteur yoruba qui souhaite transmettre le récit de Cendrillon se retrouve alors confronté à un dilemme impossible qu'il ne peut résoudre « qu'en changeant le sexe de son héros³⁷⁶ ». C'est pour lui le seul moyen de retenir l'attention de l'audience à laquelle il contera son histoire. Voilà comment, le conte africain va relater, non pas les aspirations d'une jeune fille mais bien celles d'un jeune homme. Difficile alors de trouver des similitudes avec l'histoire que nous connaissons mais il faut néanmoins noter la présence du motif indispensable de « la chaussure perdue [permettant] l'identification³⁷⁷ ». Dans les versions européennes, il est un autre élément tout aussi indispensable : le mariage. Or, ici, celui-ci disparaît. En effet,

³⁷⁵ Denise Paulme, *Cendrillon en Afrique*, op. cit., p. 54.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 85.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 72.

dans les autres variantes il est essentiel de par sa notion de récompense, mais dans ce conte yoruba, le personnage principal étant un jeune homme, il perd de son importance³⁷⁸. Comme le souligne Denise Paulme, « son importance comme récompense ne peut être que secondaire dès lors que le personnage principal est un jeune homme³⁷⁹ ». Ainsi, le conte ne relate pas les malheurs d'une Cendrillon accablées sous les corvées et se consolant en courant après une union heureuse. Le conteur yoruba remodèle le texte afin d'offrir un langage, autre, « auquel son public ne saurait demeurer insensible³⁸⁰ ».

Cette méfiance vis à vis du féminin interroge. Il est intéressant de comprendre la manière dont elle influence la version yoruba. Il faut savoir que dans les villages, l'importance des femmes est grande :

À la différence des Occidentaux, les Yorubas tiennent que les femmes savent mieux garder un secret que les hommes, et ce contrôle de soi intensifie leurs pouvoirs, gare à qui les offense³⁸¹.

Ce pouvoir donne alors lieu à une crainte de la part des hommes. Crainte que nous pouvons lire en filigrane dans les aventures d'Oni. Denise Paulme revient alors sur la symbolique de l'oiseau qui, pour elle, révèle une terreur profonde. Elle note que les vieilles femmes de ces villages sont appelées « nos mères », du fait de leur faculté à engendrer, faculté qui leur donnerait, d'après ces croyances, le pouvoir de protéger et guérir³⁸². Cette force vitale est vue comme une force modératrice, permettant d'assurer la « distribution équitable du pouvoir, de la richesse, du prestige, maintient les lois, surveille les comportements³⁸³ ». Le peuple yoruba sait qu'il ne faut pas provoquer la colère des mères car si elles sont irritées, elles viendront se venger de la manière suivante : elles se rendent au pied d'un arbre sacré afin de demander au génie qui y vit, d'envoyer son messenger, « l'oiseau de nuit³⁸⁴ » pour tuer ceux qui ont provoqué leur courroux. Ainsi, si le changement de sexe donne d'abord l'impression que seul le héros existe à travers ce récit, il n'en est rien. L'éclairage apporté par l'ethnologue nous permet de découvrir que cette histoire parle bien d'une figure féminine enfouie sous des métaphores destinées à verbaliser une crainte et non des moindres.

³⁷⁸ *Id.*

³⁷⁹ *Id.*

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 78.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 76.

³⁸² *Ibid.*, p. 77.

³⁸³ *Id.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 78.

L'oiseau et l'arbre incarnent cette peur du féminin. Il n'est pas anodin qu'ils soient également les éléments permettant au héros d'asseoir sa supériorité : cela permet au conteur de montrer que certes les femmes sont redoutables mais peuvent néanmoins être terrassées par la puissance physique masculine. Difficile donc, de voir ici l'image d'une rencontre. Le féminin et le masculin sont bels et bien présents mais ne semblent pas destinés à se rencontrer et à coexister. En tuant l'oiseau, Oni semble tuer sa part féminine ; symbole de puissance qui effrayait tout un peuple. Nulle alliance dans ce conte ne semble possible, le féminin constituant un élément bien trop troublant et dangereux aux yeux de ces tribus.

L'alliance du féminin et du masculin repose donc sur ce que chaque culture dissimule derrière ces deux images. Ces deux pendants sont intrinsèquement liés et renvoient à des notions de puissance, de crainte et d'aspirations. Ils peuvent se trouver dans la rencontre ultime et se compléter ou, au contraire, se redouter, se défier et s'étouffer. Si la rencontre a lieu, elle permet aux deux protagonistes d'activer, réveiller, et révéler cette part de leur être qui demeurerait enfouie et abandonnée, rétablissant un lien entre masculinité et féminité. C'est ainsi que chaque figure pourra se dire complète, le prince devenant alors pour l'héroïne non pas un complément mais un supplément, et réciproquement. En acceptant ce que sont l'*anima* et l'*animus*, les protagonistes sont davantage conscients de ce qu'ils sont et deviennent accessibles l'un à l'autre. Ils acceptent pleinement leurs potentialités et capacités. Une fois cette prise de conscience effectuée, les « énergies [dites] masculines et féminines se complètent et s'épousent alors³⁸⁵ ». Dans cette perspective, il ne saurait donc y avoir ni véritable comparaison entre les deux sexes ni lutte de pouvoir puisque les principes masculin et féminin se trouvent dans chaque individu. Il suffit de les harmoniser. Ainsi, il est nécessaire d'avoir plusieurs initiations, parfois plusieurs noces, pour parvenir à un vrai mariage dans les profondeurs.

La figure féminine occupe donc une place primordiale dans les contes mais également dans leur historicité. Nourrices, gouvernantes, grand-mères : elles sont nombreuses à avoir participé à la transmission orale de ces récits. Cette même oralité a su

³⁸⁵ Marie-Louise von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, op. cit., p. 266.

animer les salons dès le xvii^e siècle et donner de la matière aux femmes qui nourrissaient des ambitions littéraires, leur permettant ainsi de se destituer de leur simple rôle de lectrice pour devenir auteure et prendre part, à la querelle des Anciens et des Modernes, asseyant, ainsi, leur importance. Cette importance se retrouve également à travers les personnages féminins des contes à qui de nombreuses qualités sont prêtées révélant une puissance inattendue. Ces vertus contribuent à bâtir un personnage féminin surprenant qui révèle toute sa grandeur, notamment au contact du masculin.

La question de la représentation de la femme au cœur du conte semble réinterroger de nombreux aspects. Bien avant d'être les héroïnes des récits constituant notre corpus littéraire, ces figures féminines existaient déjà bel et bien, dans la bouche de divers oratrices et orateurs, venus d'une autre époque ou d'un autre continent. Si leurs aventures semblent similaires, leurs personnages eux, varient, d'une version à une autre. L'oralité leur laisse la liberté de ne pas être enfermées dans un carcan alors que la littérature va nécessairement les peindre sous un nouveau jour. Les premières traces écrites les placent dans un univers cruel où elles sont, tour à tour, victime ou persécutrice. Puis, Perrault, les Frères Grimm et Mme Leprince de Beaumont décident de s'emparer de leur histoire et par conséquent, de lisser leur héroïne, en la modelant à l'image de la société dans laquelle ils œuvrent. Ainsi, Cendrillon, la Belle au bois dormant et Belle deviennent inextricablement liées, en incarnant, de prime abord, la femme modèle.

Ces personnages cheminent de l'oralité à l'écriture, puis d'un siècle à un autre, endossant, à chaque fois, les problématiques liées à l'époque et la culture dans lesquelles ils prennent vie. Néanmoins, malgré de perpétuelles modifications, certains symboles demeurent. La thématique du sommeil, l'élément des cendres et la figure du monstre se retrouvent dans diverses variantes et se font l'écho, à chaque fois, d'une caractéristique bien particulière du chemin qu'emprunte la jeune fille pour acquérir son statut de femme. Le fait

que ces motifs soient présents dans de nombreuses versions mais aussi dans des récits venus de la mythologie, ancrent profondément l'héroïne féminine dans une notion d'universalité et d'intemporalité, soulignant ainsi que si chaque jeune fille est différente, l'histoire de la femme, elle, semble singulière. Chacune chemine alors vers l'acquisition de sa féminité, de son autonomie et de son nouveau foyer. C'est à travers ses étapes qu'elle peut créer son nouveau statut.

Nous pouvons nous demander si cette notion de création ne constitue pas le but ultime poursuivi par la figure féminine ; celle qui est au cœur des contes mais également celle qui se cache derrière ces récits. Dans les salons du XVII^e et du XVIII^e siècles, les femmes commencent à assumer l'ambition qui est la leur d'être reconnues pour leur talent littéraire. Elles ne peuvent se contenter d'être de simples lectrices. Elles veulent créer leurs propres œuvres. En rejoignant les Modernes, elles s'imposent donc comme des figures qui comptent, qui ont un avis et entendent bien l'exprimer, laissant entrevoir la puissance qui est en elles. Cette puissance féminine prend alors différentes formes. La patience est révélée non pas comme une simple qualité mais bien comme un pouvoir. Elle s'affirme comme une capacité à agir et non pas à subir comme la notion de passivité aurait pu le suggérer. La capacité d'enfantement souligne l'extraordinaire pouvoir donné à l'ensemble du corps féminin de donner la vie mais de la retirer aussi. Enfin, lorsque cette figure féminine est confrontée à un être qui semble manquer de ce qui lui paraît vital (la culture), elle parvient à l'élever pour lui apporter éducation et maturité.

La femme est donc multiple et ne saurait être limitée par des caractéristiques dites féminines. C'est en allant vers le masculin, en le rencontrant et en le reconnaissant que la jeune fille devient véritablement femme. D'une culture à une autre, d'une époque à une autre, bien des éléments dits masculins et féminins sont repris, se mêlent, et dissimulent des significations particulières permettant de repenser la figure féminine. À travers le parcours initiatique de trois types de figures, nous avons pu appréhender ce qui se joue pour toute jeune fille sur son cheminement vers la maturité. Les épreuves qu'elle traverse et les outils qui lui sont confiés ou l'adversité qu'elle rencontre, l'amènent à cheminer sur une voie qui, certes, lui permettra de conquérir son indépendance mais aussi, et surtout, de s'affirmer comme une femme puissante. Elle découvre alors la puissance qui lui incombe du fait de son

état de femme, mais également la puissance due aux vertus qu'elle développe au cours des épreuves qui lui sont imposées. La femme des contes de fées ne s'inscrit pas dans la résignation mais dans la réflexion, la décision et l'action, déjouant toute forme de passivité à laquelle elle pourrait être assimilée.

En effet, notre époque semble blâmer des héroïnes « aseptisées » et « soumises³⁸⁶ ». Quelques voix se sont néanmoins élevées, proclamant que nous pouvions voir dans cette représentation du féminin dans les contes de fées, des « modèles pour la libération des femmes³⁸⁷ ». Ces deux affirmations ne sont pas incompatibles. Il faut reconnaître que l'image donnée par certaines héroïnes paraît lisse et inintéressante. Comme le dit Mireille Piarotas, elles ne sont ni « bécasses » ni « amazones³⁸⁸ ». L'une et l'autre peuvent exister. Mais la première image semble bien plus présente dans l'imaginaire collectif que la seconde. Par notre analyse, nous avons voulu montrer que l'amazone des contes de fées existe. Sans doute sous une apparence autre que celle que nous pourrions imaginer. Et pourtant, à travers des éléments subtilement instillés, il ne tient qu'à nous de la laisser apparaître.

³⁸⁶ Elena Gianini-Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris, Des femmes, 1974.

³⁸⁷ Alison Lurie, *Ne le dites pas aux grands*, Paris, Rivages, 1991, p. 29.

³⁸⁸ Mireille Piarotas, *Des contes et des femmes*, op. cit., p. 186.

Présentation des annexes

Annexe 1 : Grille d'analyse des variantes de *La Belle au bois dormant*

Annexe 2 : Grille d'analyse des variantes de *Cendrillon*

Annexe 3 : Grille d'analyse des variantes de *La Belle et la Bête*

Annexe 4 : Frontispice de l'édition originale des *Contes de ma mère l'Oye*

Annexe 5 : Frontispice des *Contes de ma mère l'Oye* réalisé par Gustave Doré en 1862

Annexe 1 :

Grille d'analyse des variantes de *La Belle au bois dormant*

	<i>La Belle au Bois dormant</i> de Charles Perrault	<i>Surya Bai</i> (conte indien)
Situation familiale	Un roi et une reine ont une fille.	Une laitière a une fille, Surya Bai. Alors qu'elle se rend en ville pour vendre son lait, deux aigles enlèvent la fillette.
Malédiction	Lors du baptême, ils invitent 7 fées. Une vieille fée qui a été oubliée arrive. Toutes les autres fées ont un étui en or massif. La huitième fée se croit alors méprisée et maudit l'enfant.	Pas de malédiction. Il va bien arriver quelque chose à la jeune fille mais cela ne relève pas d'un mauvais sort.
Accomplissement de la malédiction	La princesse se pique à la pointe d'un fuseau et s'endort.	Le fils d'une démonsse essaie de forcer les portes du nid. Mais celles-ci sont verrouillées. Il laisse l'un de ses ongles planté dans une porte. Or les ongles des Rakshas sont venimeux. Le lendemain lorsque Surya Bai ouvre la porte, elle se pique le doigt à l'ongle et tombe raide morte.
Lieu où la princesse dort	Château entouré de végétation	Elle est dans un nid.
Arrivée du prince	Au bout de cent ans, un prince pénètre le château. Il s'agenouille près de la princesse qui se réveille. Elle lui dit : « Vous vous êtes bien fait attendre. »	Peu de temps après, un Rajah (Seigneur) qui est dans la forêt pour chasser repère la petite maison en haut de l'arbre. Le Rajah se rend au chevet de Sûrya Bai et retire l'ongle de sa paume. Elle se réveille. Il l'épouse.

Suite après le mariage

Ils ont deux enfants : Aurore et Jour.

Le prince a une mère ogresse. Alors qu'il est devenu roi, il part à la guerre, il laisse son épouse et ses enfants à sa mère. L'ogresse décide de manger ses petits-enfants. Le maître d'hôtel organise un subterfuge pour ne pas avoir à tuer les enfants. Puis, elle décide de manger sa belle-fille, qui est elle-même sauvée par le maître d'hôtel.

Découvrant qu'elle a été bernée, l'ogresse fait remplir une cuve de crapauds, vipères et couleuvres pour y faire jeter la reine et ses enfants. Le roi arrive. L'ogresse se jette alors dans la cuve.

Le Rajah épouse Surya Bai mais il a déjà une première épouse (la Raneé).

Celle-ci la tue en la poussant dans une cuve. Là où son corps est retrouvé pousse un lotus.

Le Rajah est très malheureux de ne pas savoir ce qu'est devenue sa deuxième épouse. Il erre près de la citerne et repère le lotus qui lui rappelle Surya Bai. Il prend pour habitude de venir contempler la fleur. La Raneé, folle de rage, cueille la fleur et la brûle. Là où la fleur a été brûlée, dans la jungle, un manguier pousse. En haut de l'arbre pousse la plus spectaculaire mangue jamais vue. Un jour, la mère de Surya Bai rentre d'un marché et se repose au pied de l'arbre. La mangue tombe dans l'un de ses bidons. La femme est effrayée : si quelqu'un la voit avec ce fruit destiné au Rajah, elle ira en prison. Elle décide de le rapporter secrètement.

Alors qu'elle ouvre le bidon pour manger la mangue avec son mari et ses enfants, elle découvre à la place du fruit une femme de taille minuscule, vêtue d'une belle robe et de bijoux. La laitière l'élève comme sa fille. Celle-ci grandit et retrouve une taille normale.

Un jour le Rajah passe par là, et la reconnaît. Mais elle ne le voit pas. La laitière refuse de le laisser entrer. Il réitère à maintes reprises. Puis elle raconte son histoire à la laitière qui comprend qu'il s'agit de sa fille enlevée. Elle lui demande pourquoi elle ne rejoint pas le Rajah. Celle-ci lui répond qu'elle préfère être pauvre et en sécurité que riche et en danger (elle a peur que le Rajah ne soit influencé par la Raneé). La laitière lui explique alors que le Rajah est venu la chercher. Elle retourne au palais avec toute sa famille. La Raneé est bannie. Une haie de lotus et un bois de manguiers sont plantés.

Annexe 2 :

Grille d'analyse des variantes de *Cendrillon*

	<i>Cendrillon</i> des Frères Grimm	<i>La Cendrillon</i> tibétaine	<i>La Cendrillon</i> chinoise	<i>Tām et Cám</i> (Vietnam)	<i>Benizara et Kakezara</i> (Japon)
Mort de la mère	Alors qu'elle est malade, elle promet à sa fille d'être toujours à ses côtés. Elle meurt peu après.	La jeune fille tue sa mère en lui tranchant les seins pour aller vivre avec une démone.	Le père a deux épouses dont l'une qui meurt (la mère de la jeune fille dénommée Yeh-hsien).	La mère meurt au début du récit	Il est fait mention d'une première épouse mais l'on ignore ce qu'il est advenu d'elle.
Relation au père	Il est simplement évoqué.	Aucune figure paternelle n'est indiquée. Au début du récit, Cendrillon vit seule avec sa mère.	Le père est appelé Maître Wu. Il est marié à deux femmes en même temps.	Le père est mentionné au début. Il a deux femmes dès le départ. Il meurt quelques années après sa femme.	Aucune mention du père.
Apparition de la marâtre	Une année plus tard, le père de Cendrillon se remarie.	La marâtre apparaît au tout début du récit (mais n'a pas encore le statut de marâtre ; simplement celui de voisine de Cendrillon). Il s'agit d'une démone.	La marâtre est présente dès le début du récit, comme étant l'une des deux femmes de Maître Wu.	La marâtre est présente dès le départ puisqu'elle est la femme « de second rang » du père de la jeune fille.	La marâtre est présente dès le début du texte et est présentée comme une femme cruelle.

Présence de demi-sœurs	Deux demi-sœurs sont présentes dans le récit.	Une seule est indiquée, la fille de la « srin-mo ».	Une seule demi-sœur est mentionnée.	La demi-sœur de l'héroïne se nomme Cám (Son-de-Riz) et est la fille du père et de sa femme de second rang.	Une demi-sœur qui s'appelle Kakezara (« Assiette cassée »)
La chaussure	Cendrillon porte « une vieille blouse grise » et « des sabots » au début. Elle perd sa pantoufle, lors de sa 3 ^e visite au bal. Le fils du roi a en effet enduit l'escalier de « poix »	Elle égare sa botte en sautant au-dessus d'une flaqué d'eau	Yeh-hsien perd son soulier lorsqu'elle s'échappe de la fête L'habitant de la caverne le trouve et le vend au roi de T'o-han. Celui-ci le fait essayer dans tout le royaume.	Lorsque l'Empereur passe, Tãm est surprise par le vacarme de « gongs et d'exclamations » si bien qu'elle perd sa sandale dans la rivière.	Pas de chaussure ici. Afin de reconnaître celle qu'il aime, le seigneur demande aux jeunes filles de composer un poème.
Les tâches domestiques	Cendrillon effectue le travail domestique : porter l'eau, allumer le feu, faire la cuisine, la lessive.	Une fois installée avec les démons, la jeune fille devient leur servante. Elle doit ramasser du bois et surveiller le bétail.	La jeune Yeh-hsien doit ramasser du bois et aller chercher de l'eau.	Tãm est reléguée au rang de « servante » par sa marâtre.	Il est mentionné que Benizara a une « charge importante de travail »
Epreuves (tri ou autre)	Cendrillon doit régulièrement trier des graines des cendres.	Les démons menacent de tuer la jeune fille si celle-ci ne parvient pas à trier l'orge mélangé à la moutarde.	Aucune indication d'épreuve de tri dans ce récit.	Tãm et Cám doivent ramener le plus de poissons possibles.	La marâtre envoie les deux filles chercher des châtaignes. Benizara a un sac troué.

	<i>Cendrillon des Frères Grimm</i>	<i>La Cendrillon tibétaine</i>	<i>La Cendrillon chinoise</i>	<i>Tăm et Cám (Vietnam)</i>	<i>Benizara et Kakezara (Japon)</i>
Aide surnaturelle	Cendrillon plante le rameau de noisetier sur la tombe de sa mère. Ses larmes l'arrosent, il grandit et donne un bel arbre. Chaque jour Cendrillon vient y prier et un oiseau blanc se pose sur l'arbre. Lorsque celle-ci fait un vœu, l'oiseau lui jette ce qu'elle a demandé.	La mère se réincarne sous la forme d'une vache. Il est bien indiqué que cette réincarnation se réalise car « la fille n'en pouvait plus » comme si la mère, même dans l'au-delà, ne pouvait supporter de voir sa fille souffrir.	Un jour, Yeh-hsien attrape un gros poisson. Quand il meurt, Un vieil homme (apparition) indique à la jeune fille de récupérer les arêtes. Celles-ci lui permettront d'obtenir tout ce qu'elle souhaite. Ainsi elle se procure nourriture et parures.	Bouddha apparaît pour l'aider lorsque sa sœur lui a volé tous ses poissons.	Une vieille femme donne à Benizara une petite boîte sur laquelle il faut taper trois fois pour voir ses désirs se réaliser.
Le bal	Cendrillon y va à trois reprises.	Un beau jour, « un grand spectacle » est donné suivi d'un festin.	Dans ce récit, il s'agit de « la fête de la caverne » La marâtre y va seule. La jeune fille s'y rend en cachette mais est reconnue par sa marâtre et demi-sœur. Elle s'échappe et perd un soulier.	Cent spectacles sont donnés pour la fête de la Mi-Automne.	Un spectacle est donné. Des amies aident Benizara à finir ses tâches, afin qu'elle puisse aller au spectacle. Elle demande à la petite boîte un beau kimono.
Rencontre avec le Prince	Cendrillon rencontre le fils du roi, au bal, à trois reprises. Elle danse avec	Un cavalier du roi trouve la botte que son cheval est en	Le roi n'est pas rencontré lors de la fête. Il trouve	Tăm ne rencontre l'Empereur qu'après avoir essayé la	Un seigneur la voit lors du spectacle mais ils ne se

	lui à chaque fois. Il la présente comme « sa cavalière ».	train de renifler. Il rapporte cette botte au roi qui souhaite retrouver sa propriétaire.	d'abord le soulier et se met, ensuite, en quête de la jeune fille à qui il appartient.	chaussure. C'est elle qui souhaite l'essayer.	rencontrent point.
Éléments cruels	Les sœurs se mutilent et finissent punies de manière cruelle (yeux crevés)	L'héroïne doit manger des « morceaux d'oreilles humaines » lorsqu'elle rend visite à la srin-mo et sa fille. Les srin-mo mangent le cadavre de la mère de la jeune fille.	La marâtre et la sœur sont tuées par « des pierres volantes ».	La demi-sœur tue à maintes reprises l'héroïne. La demi-sœur est à son tour tuée et dévorée.	Kakezara est placée dans un grand panier vide pour aller au palais du seigneur mais elle tombe dans un fossé et est tuée sur le coup.
Suite après le mariage	Le récit s'arrête au mariage de Cendrillon	La sœur démons tue la jeune fille et prend sa place. L'héroïne se réincarne en petit oiseau. Quand elle retrouve son apparence humaine, elle coupe la tête de sa sœur.	Yeh-hsien devient la première épouse du roi. Elle lui offre les arêtes du poisson, ce qui lui permet d'accéder à la prospérité. Un jour, les dons s'arrêtent.	La marâtre la tue.	Pas de suite après le mariage.

Annexe 3 :

Grille d'analyse des variantes de *La Belle et la Bête*

	<i>La Belle et la Bête</i> Madame Leprince de Beaumont	<i>À l'est du soleil et à l'ouest de la lune</i> (Norvège)	<i>Le choja Escargot</i> (Japon)	<i>Les quarante boucs et le bouc chevauchant sur le bouc</i> (Egypte)	<i>Le Tsarévitch'</i> <i>ensorcelé</i> (Russie)	<i>Les montagnes de verre</i> (Ecosse)
Situation familiale	Un père 6 enfants (3 garçons, 3 filles)	Un père pauvre et de nombreux enfants	Un couple et un enfant.	Un père et 3 filles	Un père et 3 filles	Pas de mention de la situation familiale
Qualités de la jeune fille	Belle, généreuse, patiente	Courageuse	Dévouée, belle et travailleuse	Courageuse et intelligente	Généreuse et bienveillante	Persévérante et courageuse
Rapport au mariage	La Belle refuse les avances et préfère « tenir compagnie à son père ». Lorsque son père perd sa fortune, elle refuse encore le mariage. La Bête propose à la Belle de l'épouser mais celle-ci refuse.	On ne sait pas ce que la jeune fille pense du mariage mais l'on sait qu'elle ne veut pas épouser un ours.	La jeune femme ne semble pas redouter le mariage et accepte tout de suite d'épouser l'escargot.	Elle accepte d'épouser le bouc.	Elle accepte d'épouser le dragon.	Le mariage est le début de l'histoire.

Élément perturbateur	La Belle demande à son père de lui rapporter une rose. Celui-ci s'introduit dans la propriété de la Bête pour y cueillir une fleur. La Bête furieuse annonce au père que pour se faire pardonner, il devra lui envoyer l'une de ses filles qui mourra à sa place.	Un ours blanc vient frapper à la fenêtre de la maison familiale et demande au père de lui donner la plus jeune de ses filles en échange de la prospérité. Plus tard, lorsque la mère suggère à sa fille que l'homme qui la rejoint la nuit est un troll, elle perturbe la situation.	Alors que le garçon escargot vient livrer du riz au choja, ce dernier est impressionné par la créature et lui propose de lui donner une de ses filles. Un jour, la jeune fille va au temple pour prier. Elle laisse l'escargot à l'extérieur. Quand elle revient, il a disparu. Elle est si triste qu'elle songe à se noyer.	La jeune fille lance son foulard dans la foule pour trouver son époux. Le foulard tombe sur un bouc. Elle découvre qu'il est un homme en réalité. En répétant cette révélation, elle le condamne à disparaître.	La jeune fille demande une rose à son père. Celui-ci la cueille dans le jardin d'un dragon qui souhaite épouser la jeune fille pour laisser la vie sauve au marchand. Elle accepte. Un jour, elle rend visite à son père et provoque la mort du dragon.	Après l'enlèvement de son troisième enfant, la jeune femme pleure alors que cela lui avait été formellement interdit par son époux. Il disparaît.
Apparence de La Bête	Une bête horrible et effrayante	Il s'agit d'un ours blanc.	Il s'agit d'un escargot.	Il s'agit d'un bouc.	Il s'agit d'un dragon.	Il s'agit d'un taureau qui dispose d'une apparence humaine la nuit.
Décision de la Belle de se sacrifier	La Belle souhaite prendre la place de son père.	Ce n'est pas sa décision. Son père lui impose d'épouser l'ours.	Elle accepte tout de suite d'épouser l'escargot sans que la notion de sacrifice	Elle accepte son destin en épousant le bouc.	Elle se montre décidée à épouser le dragon et sa destinée.	Le mariage a déjà eu lieu au début du récit. Aucune indication de

			n'apparaisse.			sacrifice ou d'obligation.
Relation à la Bête	Au départ, la Belle est effrayée puis elle finit par s'attacher et par l'aimer.	Elle apprend à l'aimer et va faire tout son possible pour le retrouver quand il va disparaître.	La jeune fille est heureuse d'être mariée avec l'escargot. Elle lui parle avec tendresse : « Viens, mon petit mari. »	Elle apprend à l'aimer et est malheureuse lorsque le bouc disparaît. Elle fait tout pour le retrouver.	Elle est profondément affectée lorsque le dragon meurt à cause d'elle.	Elle part à sa recherche.
Métamorphose de la Bête	La Bête reprend une forme humaine lorsque la Belle lui avoue son amour : « la Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'amour »	La jeune femme doit libérer l'ours de son autre mariage pour qu'il retrouve sa forme humaine.	Alors que la femme est désespérée d'avoir perdu son mari, elle veut se noyer. Un beau jeune homme apparaît et lui annonce être son mari.	Le bouc est en réalité un jeune homme. Quand sa femme le répète, il disparaît. Elle doit affronter plusieurs épreuves avant qu'il puisse conserver sa forme humaine.	Lorsque le dragon meurt, la jeune fille comprend qu'elle l'aime. En se lamentant, elle le ramène à la vie sous une forme humaine.	Dès le départ, la femme sait qu'il est taureau le jour et homme la nuit.

ANNEXE 4



***Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez* par Charles Perrault.**

Frontispice de l'édition originale des *Contes de ma mère l'Oye*

Paris, Claude Barbin, 1697.

(15,1 x 8,5 cm)

© Bibliothèque nationale de France, Livres rares

ANNEXE 5



La Lecture des contes en famille

Illustration de Gustave Doré pour le frontispice des *Contes de Perrault*.

Paris, Jules Hetzel, 1862.

Gravure par Adolphe-François Pannemaker (33 x 27 cm)

© Bibliothèque nationale de France

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire :

GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Cendrillon* [1812], dans BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Elisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *La Belle et la Bête* [1756], dans RAPHOZ, Fabienne, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, Paris, Éditions José Corti, 2003.

PERRAULT, Charles, *La Belle au bois dormant, Contes* [1697], Paris, Le Livre de poche, 2006.

Corpus secondaire :

➤ Variantes de *La Belle au bois dormant* :

DECORVET, Gilles, *Contes de Grèce et de Chypre*, Mandelieu-la-Napoule, Éditions Esprit Ouvert, 2004.

FRERE, Mary, *Old Deccan Days or Hindoo Fairy Legends*, Londres, Éditions John Murray, 1898.

➤ Variantes de *Cendrillon* :

FÉRAY, Yveline, *Tām et Cám*, dans BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Elisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

FUJA, Abayomi, *Oni et le grand oiseau*, dans PAULME, Denise, *Cendrillon en Afrique*, Paris, éditions Galaade, 2007.

MACDONALD, Alexander W., *La Cendrillon tibétaine*, dans BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Elisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

SEKI, Keigo, *Benizara et Kakezara*, dans BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Elisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

WÊN-CH'ANG, Tuan, *La Cendrillon chinoise*, dans BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Elisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

➤ Variantes de *La Belle et la Bête* :

AFANASSIEV, Alexandre, *La Princesse-Grenouille, Les Contes populaires russes*, Paris, Éditions Imago, 2014.

AFANASSIEV, Alexandre, *Le Tsarévitch' ensorcelé*, dans MOREL, Fabienne, BIZOUERNE, Gilles, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, Paris, Syros, 2008.

ARTIN PACHA, S. E. Yacoub, *Les quarante boucs et le bouc chevauchant sur le bouc*, dans MOREL, Fabienne, BIZOUERNE, Gilles, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, Paris, Syros, 2008.

CHRISTEN ASBJØRNSEN, Peter, MØ, Jorgen, *À l'est du soleil et à l'ouest de la lune*, dans MOREL, Fabienne, BIZOUERNE, Gilles, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, Paris, Syros, 2008.

DUNCAN, Leland L., *Les montagnes de verre*, dans MOREL, Fabienne, BIZOUERNE, Gilles, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, Paris, Syros, 2008.

SEKI, Keigo, *Le choja escargot*, dans MOREL, Fabienne, BIZOUERNE, Gilles, *Les histoires de la Belle et la Bête racontées dans le monde*, Paris, Syros, 2008.

➤ Contes traditionnels et mythes :

APULÉE, *Le conte de Psyché*, dans RAPHOZ, Fabienne, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, Paris, Éditions José Corti, 2003.

BASILE, Giambattista, *Soleil, Lune et Thalie* [1634], *La Grande Oreille*, mars 2003, n°17, p. 8 - 11.

LHÉRITIER, Mlle, BERNARD, Mlle, LA FORCE, Mlle de, DURAND, Mme, AUNEUIL, Mme de, *Contes*, (Édition critique établie par Raymonde Robert), Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », 2005.

STRAPAROLA, Giovanni Francesco, *Les Nuits facétieuses* [1555], t.1, Paris, P. Jannet Libraire, 1857.

VILLENEUVE, Gabrielle de, *La Belle et la Bête* [1740], Paris, Gallimard, 1996.

Travaux critiques sur l'œuvre de Charles Perrault :

PICAUD, Carine, « Les contes en prose de Perrault », *Il était une fois les contes de fées*, PIFFAULT, Olivier (sous la dir. de), Paris, Seuil, p.96-97.

SAINTYVES, Pierre, *Les Contes de Perrault et les Récits parallèles*, Paris, Laffont, 1987.

SIMONSEN, Michèle, *Perrault : « Contes »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Charles Perrault, la conteuse et le fabuliste : “L’image dans le tapis” », *Féeries*, n° 7, 2010, p. 95-121.

Travaux critiques sur l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont :

BRIÈRE-HAQUET, Alice, « Marie Leprince de Beaumont : il était une voix... », *Acta fabula*, vol. 15, n° 8, octobre 2014.

URL : <http://www.fabula.org/acta/document8905.php> [Consultée le 5 juin 2019].

CHARRIER-VOZEL, Marianne, « Les concepts de la beauté et de la laideur dans le projet pédagogique de Marie Leprince de Beaumont », *Marie Leprince de Beaumont. De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, KULESSA, Rotraud, CATRIONA, Seth (sous la dir. de), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 105-115.

DEFRANCE, Anne, « Jeanne Marie Leprince de Beaumont, Contes et autres écrits », *Féeries*, n°1, 2004.

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/86> [Consulté le 3 mai 2019].

KULESSA, Rotraud, « La fonction du dialogue dans *Le Magasin des enfants* de Marie Leprince de Beaumont », *Marie Leprince de Beaumont. De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, KULESSA, Rotraud, CATRIONA, Seth (sous la dir. de), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 73-83.

PICAUD, Carine, « Madame Leprince de Beaumont », *Il était une fois les contes de fées*, PIFFAULT, Olivier (sous la dir. de), Paris, Seuil, p. 108.

Travaux critiques sur l'œuvre des Frères Grimm :

CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.

PÉJU, Pierre, « Fidélité et création chez les Frères Grimm », *Il était une fois les contes de fées*, PIFFAULT, Olivier (sous la dir. de), Paris, Seuil, p. 121-129.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « Violence et douceur des contes de Grimm, dans le texte et dans l'image, des frontispices anciens aux albums contemporains », *Vies et métamorphoses des contes de Grimm. Traductions, réception, adaptation*, PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (sous la dir. de), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 105-127.

TONNELAT, Ernest, « Jacob Grimm et les Slaves du Sud », *Revue des études slaves*, t. 15, fasc. 3-4, 1935. p. 189-209.

Travaux critiques sur La Belle au bois dormant :

VOGLIMACCI, Lilas, « Le règne du fuseau », *La Grande Oreille*, mars 2003, n°17, p. 42-48.

VOGLIMACCI, Lilas, « Le secret de la Belle au bois dormant », *La Grande Oreille*, mars 2003, n°17, p. 49-53.

Travaux critiques sur La Belle et la Bête :

AVREY, Gwenaél (de), « *La Belle et la Bête* : conte abordant dans sa première mouture de 1740 la condition de la femme âgée dans la société », *La France Pittoresque*, décembre 2017.

URL : <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article14672> [Consulté le 13 janvier 2019].

NAVARRA, Chiara, « Une interprétation jungienne de l'amour. La Belle et la Bête. », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004, n°109, p. 24-38.

PERSSON, Deerie Sariols, « Monstres, animaux et métamorphoses : le cycle du fiancé animal », *Enfances & Psy*, vol. 41, n° 4, 2008, p. 148-152.

RAPHOZ, Fabienne, *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

REMY, Paul, « Une version méconnue de *La Belle et la Bête* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 35, fasc. 1, 1957. p. 5-18.

Travaux critiques sur Cendrillon :

BELMONT, Nicole, LEMIRRE, Elisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éditions José Corti, 2007.

BRICOUT, Bernadette, « L'eau et les cendres. Les avatars de Cendrillon », *Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et le Trésor des contes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 260-285.

JAMIESON, Raymond De Loy, « Three lectures on Chinese Folklore », *Cinderella – A Casebook*, DUNDES, Alan (sous la dir. de), Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 71-97.

LABELLE, Ronald, « Le conte de Cendrillon : de la Chine à l'Acadie sur les ailes de la tradition », *Rabaska*, Volume 15, 2017, p. 7-28.

PAULME, Denise, *Cendrillon en Afrique*, Paris, éditions Galaade, 2007.

RALSTON, William R.S., *Cinderella – A Casebook*, DUNDES, Alan (sous la dir. de), Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 30-56.

ROALFE COX, Marian, *Cinderella : Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin and, Cap O' Rushes*, Londres, The Folklore Society, 1893.

ROOTH, Anna Birgitta, *The Cinderella Cycle*, Lund, Gleerup, 1951.

WALEY, Arthur, « The Chinese Cinderella Story », *FolkLore*, n°58, 1947, p. 226.

Ouvrages théoriques sur la tradition orale :

BELMONT, Nicole, « Anthropologie de la transmission orale en Europe », *Annuaire de l'EHESS*, 2004, p. 507-508.

BELMONT, Nicole, « Lacunes, altérations, lapsus dans le récit oral », *Topique*, n° 75, 2001, p. 171-182.

BELMONT, Nicole, « Le secret dans les contes de tradition orale », *dans AFIREM (Association Française d'Information et de Recherche sur l'Enfance Maltraitée), Secret maintenu, secret dévoilé : à propos de la maltraitance*, Paris, Éditions Karthala, 1994, p. 11-26.

BELMONT, Nicole, *Mythes, conte et enfance, les écritures d'Orphée et de Cendrillon*. Paris, L'Harmattan, 2010.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

BRU, Josiane, « De l'oral à l'écrit : la rupture », *Port Acadie*, n° 16, 2009, p. 33–43.

BRU, Josiane, « Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon* », *Cahiers de littérature orale*, n° 67, 2010, p. 261-265.

DECOURT, Nadine, MARTIN, Jean-Baptiste, *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003.

DERIVE, Jean, « Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale* », *Études rurales*, n° 155, 2003.

URL : www.etudesrurales.revues.org/65 [Consulté le 17 avril 2017].

LE TOLLEC, François, « De la tradition orale à la préservation de l'expression. Transmission ou interprétation d'un langage », 3ème Colloque international de l'ISHS-UBO, *Transmission(s) entre pertes et profits*, Brest, 14-16 novembre 2012.

URL : <http://geoarchi.univ-brest.fr/sitec/ishs/24-De-la-tradition-orale-a-la-preservation-de-lexpression.html> [Consulté le 12 mai 2019].

SEBILLOT, Paul, *Le folk-lore : littérature orale et ethnographie traditionnelle*, Paris, Éditions Doin, 1913.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Le conte entre oralité et écriture : retour sur deux exemples », *Revue de la BNF*, 2014, vol. 48, n°3, 2014, p. 31-37.

Ouvrages théoriques sur le conte :

ARNAUD, Bernadette, « Certains contes de fées remonteraient à la Préhistoire », *Sciences et Avenir*, n°827, janvier 2016.

URL : https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/archeologie/certains-contes-de-fees-remonteraient-a-la-prehistoire_104164 [Consulté le 17 mars 2019].

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

DA COSTA, Anne et Fabian, *Contes d'hier pour aujourd'hui. Origines, mythes, symbolisme et interprétation*. Paris, Éditions de Vecchi, 2005.

EICHEL-LOJKINE, Patricia, « La logique du conte », *Littératures au Sud*, CHEYMOL, Marc (sous la dir. de), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009, p. 229-232.

ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente les Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005.

GINGRAS-GAGNÉ, Marion, « De Perrault aux contes “relookés”. Étude de la pérennité du conte de *Cendrillon* dans l’imaginaire contemporain », *Post-Scriptum*, n°23, 2017.

URL :

<https://post-scriptum.org/23-05-de-perrault-aux-contes-%E2%80%89relookes%E2%80%89etude-de-la-perennite-du-conte-de-cendrillon-dans-limaginaire-contemporain/> [Consulté le 6 avril 2019].

GRAÇA DA SILVA, Sara, TEHRANI, Jamshid, « Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales », *Royal Society Open Science*, Volume 3, n°1, 2016.

URL: <https://royalsocietypublishing.org/doi/abs/10.1098/rsos.150645> [Consulté le 17 mars 2019].

JACQUIN, Philippe, « Le conte populaire en France : une interview de Marie-Louise Ténèze », *Annales de Bretagne et des pays de l’Ouest*, t. 89, n° 1, 1982, p. 107-113.

LÉGERET, Joëlle, « Contes pour enfants ou livre d’éducation ? », *Féeries*, n°13, 2016, p. 217-234.

LEMIRRE, Elisabeth, « Les contes de fées, fortunes littéraires du XVIII^e siècle », *Il était une fois les contes de fées*, PIFFAULT, Olivier (sous la dir. de.), Paris, Seuil, 2011, p. 82-95.

LURIE, Alison, *Ne le dites pas aux grands*, Paris, Rivages, 1991.

MARIN, Louis, *Les Contes traditionnels en Lorraine : institutions de transfert des valeurs morales et spirituelles*, Paris, Imprimerie Jouve, 1964 (1^{re} édition : 1948).

MARIN, Louis, « Les enjeux d’un frontispice », *L’Esprit créateur*, Université de Louisiane, 1987, vol. 27, n°3, p. 49-58.

PIFFAULT, Olivier, « Le chaudron des contes », *Il était une fois les contes de fées*, PIFFAULT, Olivier (sous la dir. de), Paris, Seuil, 2011, p. 12-19.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France : de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

RONDEAU, Catherine, *Aux sources du merveilleux : une exploration de l'univers des contes*, Québec City, Presses de l'Université du Québec, 2011.

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

STORER, Mary-Elisabeth, *La Mode des contes de fées* [1928], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 13.

VALIÈRE, Michel, *Le conte populaire, Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2005.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Le succès du conte », *Le monde des littératures*, QUINSAT, Gilles (sous la dir. de), Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 392.

VIGNARD, Anne, « Écritures et réécritures de textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? », Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, Paris, juillet 2012.

URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00766183/document> [Consulté le 12 avril 2019].

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

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 2007.

ZIPES, Jack, « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola », *Il était une fois les contes de fées*, PIFFAULT, Olivier (sous la dir. de), Paris, Seuil, p. 66-74.

Ouvrages théoriques sur les salons et la littérature féminine :

DUGGAN, Anne E., *Salonnières, Furies, and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

GIBSON, Wendy, *Women in Seventeenth-Century France*, New York, St. Martin's Press, 1989.

GORDON BODEK, Evelyn, « Salonnières and Bluestockings: Educated Obsolescence and Germinating Feminism », *Feminist Studies*, 1976, n°3, p. 185.

HANNON, Patricia, *Fabulous Identities : Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, Atlanta, Rodopi, 1998.

LILTI, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

MACLEAN, Ian, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature 1610- 1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

SEIFERT, Lewis C., *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France (1690-1715). Nostalgic Utopias*, Cambridge, University Press, 1996.

SULLEROT, Evelyne, *Histoire et Mythologie de l'Amour. Huit siècles d'écrits féminins*, Paris, Hachette, 1974.

Ouvrages théoriques sur la représentation de la figure féminine dans le conte :

BÎRLEA, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești* [Petite encyclopédie des contes roumains], Bucarest, Editura științifică și enciclopedică, 1976.

DELACOTTE, Chantal, « La figure de la fille et de la femme dans les contes initiatiques, aspects symboliques et psychologiques. Femme et féminin dans le conte “miroir de notre psyché” : l’approche jungienne de Marie-Louise von Franz », Actes du colloque *La femme dans le conte, les femmes conteuses*, Paris, 21 février 2013. URL : https://conteurspro.fr/pdf/10_etudes-colloques/femmes_dans_le_contes_les_femmes_conteuse_colloque_fev_2013.pdf [Consulté le 18 avril 2019].

DULONG, Mélanie, *Corps de femmes et contes de fées : une étude de “La femme de l’Ogre” de Pierrette Fleutiaux, et Peau d’âne de Christine Angot*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, 2011, Montréal : Université du Québec.

GINGRAS-GAGNÉ, Marion, « De jeune fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte Cendrillon de Perrault et des Grimm », *Postures, La disparition de soi : corps, individu et société*, n°26, juin 2017. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/gingras-gagne-26> [Consulté le 7 janvier 2019].

JASMIN, Nadine, « Baguettes et Bagatelles : la féminisation du conte au XVII^e siècle », Actes du colloque *La femme dans le conte, les femmes conteuses*, Paris, 21 février 2013. URL : https://conteurspro.fr/pdf/10_etudescolloques/femmes_dans_le_contes_les_femmes_conteuse_colloque_fev_2013.pdf [Consulté le 7 avril 2019].

PELEA, Alina, « Analyse des personnages de contes comme culturèmes et unités de traduction », *Translationes, Traduire le culturème*, n°1, 2009.

URL : <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/tran.2009.1.issue-1/tran-2014-0005/tran-2014-0005.pdf> [Consulté le 05/12/2018].

PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes*, Paris, Éditions Imago, 1998.

PLANTÉ, Christine, « Comment les femmes sont rendues invisibles ou minorées dans la tradition littéraire », Actes du colloque *Les femmes dans le conte, les femmes conteuses* (1^{re} édition), Paris, 26 novembre 2011.

URL : https://conteurspro.fr/pdf/9_evenements/cr_colloque_femmes_contes.pdf [Consulté le 11 juillet 2019].

VON FRANZ, *L'animus et l'anima dans les contes de fées*, Vincennes, La Fontaine de Pierre, 2019.

VON FRANZ, Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1993.

Ouvrages théoriques sur la condition féminine :

BERTHIAUD, Emmanuelle, « Le vécu de la grossesse aux XVIII^e et XIX^e siècles en France », *Histoire, médecine et santé*, n°2, 2012, p. 93-108.

GIANINI-BELOTTI, Elena, *Du côté des petites filles*, Paris, Des femmes, 1974.

GRIMAL, Pierre, *Histoire mondiale de la femme*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1974.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Lettres de Mme du Montier, à la marquise de ***, sa fille, avec les réponses*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1758.

MONJARET, Anne, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme*, n°173, 2005, p. 119-147.

TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1993.

VERDIER, Yvonne, *Coutume et Destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 1979.

Ouvrages théoriques sur le siècle des Lumières :

MAINIL, Jean, « Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières* », *Féeries*, 2006, n°3, p. 378-382.

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

STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989.

Ouvrage théorique sur la mythologie :

BELMONT, Nicole, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, t. 21, n°4, 1991, p. 386-391.

GANDON, Odile, *Dieux et héros de l'Antiquité - Toute la mythologie grecque et latine*, Paris, Ldp jeunesse, 2014.

GRIÈVE, Anne, « Éros et Psyché », *Festival Mythe et Théâtre*, Malérargues, juillet 2016,.
URL : <https://www.panthetre.com/pdf/2-MT16-anna-grieve1.pdf> [Consulté le 3 juin 2019].

HILLMAN, James, *Le mythe de la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre, *La traversée des frontières*, Paris, Le Seuil, 2004.

Ouvrages théoriques sur les symboles :

COUTURE, André, « Variations sur le thème du lotus », *Studia Asiatica. International Journal for Asian Studies*, 2003, n°4, p. 69.

HOUSSET, Emmanuel, « La douceur de la patience. La patience retrouvée », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2008, vol. 250, n°3, p. 23-38.

ZIMMER, Heinrich, *Mythes et symboles de l'Inde*, Payot, 1951.

Dictionnaire et site internet :

Le Larousse de Poche, 1994, Paris, Larousse.

Site de l'UNESCO : <https://whc.unesco.org/fr/apropos/> [consulté le 17 novembre 2018].