



**HAL**  
open science

# Les discours de tromperie dans trois Contes de Charles Perrault

Marie-Sarah Messier

► **To cite this version:**

Marie-Sarah Messier. Les discours de tromperie dans trois Contes de Charles Perrault. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04312111

**HAL Id: dumas-04312111**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04312111>**

Submitted on 28 Nov 2023

**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.

# **Les discours de tromperie dans trois *Contes* de Charles Perrault**

**Marie-Sarah Messier**

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

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

---

Mémoire de recherche master 2 – 27 crédits  
Mention : « Arts, Lettres, Civilisation »  
Parcours : « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2022-2023



# **Les discours de tromperie dans trois *Contes* de Charles Perrault**

**Marie-Sarah Messier**

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

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

---

Mémoire de recherche master 2 – 27 crédits  
Mention : « Arts, Lettres, Civilisation »  
Parcours : « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2022-2023

## Remerciements

J'aimerais remercier avant tout mes touches de clavier d'ordinateur qui m'ont permis de taper les 479 811 caractères de ce mémoire. Elles ne se sont jamais plaintes de coups que je leur infligeais, et c'est mine de rien grâce à elles que ce travail peut exister.

J'aimerais également remercier Éric Yuan, l'inventeur de l'application Zoom, sans qui il m'aurait été bien impossible de faire ce mémoire avec l'Université Grenoble Alpes tout en ayant vécu un an et demi au Canada.

De même, merci à ma camarade Cindelle Pisa que je n'ai cessée de solliciter pendant la première année pour aller dans diverses bibliothèques grenobloises partir en quête des livres impossibles à trouver au Québec. Elle a eu la gentillesse et la patience de m'envoyer d'innombrables photographies de pages de livres, trouvant toujours une place pour moi dans son emploi du temps et sa galerie photo.

Mes oreilles ont été bercées tout au long de mes recherches et de ma rédaction par les doux et paisibles chants marins, celtes, nordiques, d'horreur, ou encore chants de guerre viking. Je les remercie chaleureusement, tandis que mes voisins et colocataires remercient, eux, l'invention du casque audio qui les en a préservés.

Merci à tous les concours d'éloquence auxquels j'ai participé (Barnave, Mythes, Mirabeau et Eloquentia pour ne pas les nommer) et à la chaleureuse association ELP Eloquence Porte-Voix de Science Po Grenoble pour m'avoir permis de comprendre, de l'intérieur, quelques ressorts d'écriture du discours.

En outre, si l'on en vient dans la vie à avoir un attrait pour une certaine horreur dans la littérature, ce n'est pas complètement sans raison. Merci à celles et ceux qui n'ont pas hésité à se métamorphoser en phares lorsque, tel un Petit Poucet, j'ai traversé quelques années terrifiée par la noirceur de ce qui m'entourait.

Mes années en tant que masteurante auraient été bien différentes sans l'aide immédiate, constante et absolument sans faille de ma correspondante pédagogique, Corinne Denoyelle. Dès l'ébauche de mon projet d'échange au Canada en automne 2020 jusqu'à aujourd'hui, elle m'a prise par la main, et ne me l'a plus jamais lâchée. Grâce à elle, plongée dans l'obscurité infernale du labyrinthe administratif de l'immigration canadienne, je ne me suis jamais sentie seule.

Merci également à Léo Mayere d'avoir été, tout simplement, ma plus belle rencontre de banc d'université.

Enfin, j'aimerais remercier le concept de tisane. Qu'elle eût été de verveine, de menthe, de gingembre ou de jasmin, elle a été ma plus chaleureuse et fidèle accompagnatrice dans la rédaction de ce mémoire.

Je ne tiens en revanche pas à remercier Barbe bleue ni le Grand Méchant Loup, qui m'ont valu bien des cauchemars.

Lorsque je termine l'écriture de cette page, je vois par la fenêtre une tempête de neige québécoise, et les flocons ne me sont d'aucune aide pour savoir ce que je pourrais bien dire pour ma directrice de mémoire, Cécile Lignereux. J'ai cherché longtemps, et je crois finalement pouvoir écrire à raison qu'aucun remerciement ne pourra être à la hauteur du soutien qu'elle a été. Et ce, que nous ayons été en France, au Canada, en Écosse, en Licence, en Master, souriantes, en pleurs, perdues, confiantes, en cours de réflexion, de rédaction, en relecture... Nous n'aurions jamais pu rêver d'une meilleure directrice de mémoire.

Madame, merci pour ce que vous faites,  
Merci pour qui vous êtes.



## **DÉCLARATION ANTIPLAGIAT**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRÉNOM : Marie-Sarah

NOM : Messier

DATE : 12/05/2023

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

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

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	<b>12</b>
<b>1. État de l'art</b> .....	<b>13</b>
<b>1.1. Les analyses en histoire littéraire</b> .....	<b>13</b>
1.1.1. Le « dossier Perrault » : la question de l'auteur .....	14
1.1.2. Une lecture folkloriste et populaire .....	17
1.1.3. Une lecture littéraire et mondaine .....	18
1.1.4. L'hypothèse d'une parodie .....	21
<b>1.2. Les enquêtes thématiques</b> .....	<b>23</b>
1.2.1. Le roman familial .....	23
1.2.1.1. Familles décomposées et recomposées.....	24
1.2.1.2. Lectures psychanalytiques.....	26
1.2.2. La nourriture.....	29
1.2.3. L'inquiétante étrangeté.....	31
1.2.4. Le seuil .....	34
<b>1.3. Les études stylistiques</b> .....	<b>36</b>
1.3.1. Le style simple.....	37
1.3.2. La narration et l'hétérogénéité énonciative .....	39
1.3.3. L'implicite .....	43
<b>2. Présentation du champ de recherche</b> .....	<b>46</b>
<b>2.1. Cadre théorique et conceptuel</b> .....	<b>46</b>
2.1.1. Les émotions.....	47
2.1.1.1. L'histoire des émotions .....	47
2.1.1.2. Les émotions dans les <i>Contes</i> .....	49
2.1.2. La tradition rhétorique.....	52
<b>2.2. Problématique et hypothèse de lecture</b> .....	<b>54</b>
<b>2.3. Constitution du corpus</b> .....	<b>56</b>
2.3.1. Présentation des extraits .....	56
2.3.1.1. <i>Le Petit Chaperon rouge</i> .....	56
2.3.1.2. <i>La Barbe bleue</i> .....	57
2.3.1.3. <i>Le Chat botté</i> .....	58
2.3.1.4. <i>Cendrillon</i> .....	59
2.3.1.5. <i>Riquet à la houppe</i> .....	59
2.3.1.6. <i>Le Petit Poucet</i> .....	60
2.3.1.7. <i>La Belle au bois dormant</i> .....	61
2.3.1.8. <i>Les Fées</i> .....	62
2.3.2. Typologie des extraits.....	63
2.3.2.1. <i>Le Petit Chaperon rouge</i> .....	64
2.3.2.2. <i>La Barbe bleue</i> .....	65
2.3.2.3. <i>Le Chat botté</i> .....	65
2.3.2.4. <i>Cendrillon</i> .....	66
2.3.2.5. <i>Riquet à la houppe</i> .....	67
2.3.2.6. <i>Le Petit Poucet</i> .....	68

2.3.3.	Configuration émotionnelle des extraits.....	68
2.3.3.1.	<i>Le Petit Chaperon rouge</i> .....	69
2.3.3.2.	<i>La Barbe bleue</i> .....	70
2.3.3.3.	<i>Le Chat botté</i> .....	71
2.3.3.4.	<i>Cendrillon</i> .....	73
2.3.3.5.	<i>Riquet à la houppe</i> .....	73
2.3.3.6.	<i>Le Petit Poucet</i> .....	75
2.3.4.	Déductions possibles .....	76
2.3.4.1.	Les réussites manipulatoires.....	76
2.3.4.2.	Différents détournements .....	76
<b>Chapitre 1. Le Loup doucereux du <i>Petit Chaperon rouge</i>.....</b>		<b>80</b>
<b>1.1. Lecture sociolinguistique : la prétendue appartenance à la sphère intime .....</b>		<b>81</b>
1.1.1.	Les connaissances sociales lacunaires du Chaperon .....	81
1.1.2.	D'un interlocuteur de type improbable à un interlocuteur de plein droit .....	83
1.1.3.	L'emploi de formules rituelles en conséquence .....	84
<b>1.2. Lecture pragmatique : la domination du Loup par le langage .....</b>		<b>86</b>
1.2.1.	La notion de « mise en places » dominant-dominé .....	86
1.2.2.	La progression du Loup sur l'échelle taxémique.....	87
1.2.2.1.	Chaperon 1 .....	87
1.2.2.2.	Chaperon 2 .....	91
1.2.2.3.	Chaperon 3 .....	93
<b>1.3. Lecture rhétorique.....</b>		<b>96</b>
1.3.1.	Les différentes étapes de construction d'un discours .....	97
1.3.2.	<i>Ethos</i> .....	98
1.3.2.1.	<i>Ethos</i> préalable .....	98
1.3.2.2.	<i>Ethos</i> discursif .....	99
1.3.3.	<i>Logos</i> .....	101
1.3.3.1.	Chaperon 1 .....	101
1.3.3.2.	Chaperon 2 .....	103
1.3.3.3.	Chaperon 3 .....	104
1.3.4.	<i>Pathos</i> .....	106
1.3.4.1.	Définition de la peur et de l'assurance .....	107
1.3.4.2.	Ignorance .....	109
1.3.4.3.	Anticipation .....	110
1.3.4.4.	Signes .....	112
1.3.4.5.	Lien émotionnant – émotionné.....	113
1.3.4.6.	Une utilisation manipulatrice .....	115
<b>1.5. Conclusion.....</b>		<b>118</b>
<b>Chapitre 2. Les ruses inattendues du <i>Petit Poucet</i>.....</b>		<b>120</b>
<b>2.1. Lecture sociolinguistique : une position avantageuse d'interlocuteur autorisé.....</b>		<b>120</b>
2.1.1.	Des interlocuteurs autorisés.....	121
2.1.2.	Une connaissance déséquilibrée de la situation.....	122
2.1.3.	Des rôles sociaux de mère, épouse, d'enfant en détresse et de messager.....	123
<b>2.2. Lecture pragmatique : une déresponsabilisation et une usurpation d'autorité.....</b>		<b>124</b>
2.2.1.	Un acte illocutoire directif caché.....	124
2.2.2.	Les actes de langage indirects .....	125

2.2.3. L'usurpation de la position haute de l'Ogre sur sa femme.....	126
<b>2.3. Lecture rhétorique.....</b>	<b>127</b>
2.3.1. Construction du discours .....	128
2.3.2. <i>Ethos</i> .....	129
2.3.2.1. <i>Ethos</i> préalable du petit Poucet .....	129
2.3.2.2. <i>Ethos</i> discursif du petit Poucet .....	129
2.3.2.3. <i>Ethos</i> de l'Ogre.....	131
2.3.3. <i>Logos</i> .....	132
2.3.3.1. Raisonnements.....	132
2.3.3.2. Sollicitation de lieux.....	134
2.3.3.3. Types d'arguments .....	135
2.3.4. <i>Pathos</i> .....	137
2.3.4.1. Peur ou pitié ?.....	138
2.3.4.2. Empathie d'une douleur .....	139
2.3.4.3. Récit qui donne à voir.....	140
2.3.4.4. Caractère immérité .....	142
2.3.4.5. Une utilisation manipulatrice .....	142
<b>2.5. Conclusion.....</b>	<b>144</b>
<b>Chapitre 3. L'ingéniosité du <i>Chat Botté</i>.....</b>	<b>146</b>
<b>3.1. Lecture sociolinguistique : l'importance de la facette sociale .....</b>	<b>146</b>
3.1.1. Le Chat et l'Ogre .....	147
3.1.1.1. La situation .....	147
3.1.1.2. La classification des interlocuteurs .....	147
3.1.1.3. Les rôles sociaux .....	148
3.1.1.4. Une ouverture justifiée et flatteuse.....	148
3.1.2. Le Chat et le Roi.....	149
3.1.2.1. La situation .....	149
3.1.2.2. La classification des interlocuteurs .....	150
3.1.2.3. L'évolution jumelée du Chat et son Maître dans la classification.....	151
<b>3.2. Lecture pragmatique : le respect des rapports de domination préétablis.....</b>	<b>152</b>
3.2.1. Le Chat et l'Ogre.....	152
3.2.1.1. Positions sur l'échelle taxémique .....	152
3.2.1.2. Demande d'un dire et demande d'un faire .....	153
3.2.1.3. La formulation adoucie d'un défi.....	154
3.2.2. Le Chat et le Roi.....	155
3.2.2.1. Chat 1 .....	155
3.2.2.2. Chat 2 .....	156
3.2.2.3. Chat 4 .....	158
<b>3.3. Lecture rhétorique.....</b>	<b>160</b>
3.3.1. Un discours prémédité, <i>inventio</i> et <i>dispositio</i> .....	160
3.3.1.1. Le Chat et l'Ogre .....	160
3.3.1.2. Le Chat et le Roi.....	161
3.3.2. <i>Ethos</i> .....	162
3.3.2.1. Le Chat et l'Ogre .....	163
3.3.2.2. Le Chat et le Roi.....	164
3.3.3. <i>Logos</i> .....	165
3.3.3.1. Le Chat et l'Ogre .....	165
3.3.3.2. Le Chat et le Roi.....	168
3.3.4. <i>Pathos</i> .....	170

3.3.4.1. L'indignation .....	170
3.3.4.1.1. Mérite de l'Ogre .....	171
3.3.4.1.2. Atteinte douloureuse au mérite.....	171
3.3.4.1.3. Volonté de justice .....	171
3.3.4.1.4. Pivot émotionnel.....	172
3.3.4.2. Amitié – haine .....	172
3.3.4.2.1. Un bien pour soi .....	173
3.3.4.2.2. Sur la durée.....	173
3.3.4.2.3. Entrelacs des passions liées à l'amitié .....	174
3.3.4.3. Gratitude – ingratitude.....	174
3.3.4.3.1. Faveur d'un bienfaiteur .....	175
3.3.4.3.2. Redevance facultative du destinataire .....	175
3.3.4.4. Pitié.....	177
3.3.4.4.1. Empathie d'une douleur .....	177
3.3.4.4.2. Caractère immérité .....	178
3.3.4.5. Une utilisation manipulatrice .....	178
<b>3.5. Conclusion.....</b>	<b>181</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>184</b>
<b>1. L'hybridité du genre.....</b>	<b>184</b>
<b>2. Le pessimisme moral.....</b>	<b>186</b>
<b>3. Les archétypes anthropologiques .....</b>	<b>189</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>192</b>
Annexe 1. Signature « P. DARMANCOUR » .....	192
Annexe 2. Tableau du vocabulaire des émotions, P.-E. Moog.....	193
Annexe 3. Tableau des manifestations corporelles des émotions, P.-E. Moog .....	194
Annexe 4. Tableau de la typologie des comportements émotionnels, P.-E. Moog .....	196
<b>Bibliographie.....</b>	<b>197</b>

## Introduction

« Pris dans chacune de leurs dimensions (l'histoire de l'individu Perrault, ou celle de son temps, ou celle de la littérature de voie orale), les contes attribués à Perrault sont une énigme : on ne sait à peu près rien d'eux : ni qui les a faits, ni comment ni pourquoi ils ont été écrits, ni les raisons de leur incroyable succès<sup>1</sup> ».

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

Très peu nombreuses sont, en revanche, les études qui ont essayé de comprendre les *Contes* d'un point de vue rhétorique. Cela est surprenant : entre les sermons jansénistes et l'histoire du Barreau de Lille, le temps de Perrault était particulièrement nourri par la rhétorique. Or, Clément Viktorovitch dresse le constat suivant : « au-delà des fantasmes et des préjugés, il est temps de considérer la rhétorique pour ce qu'elle est : l'art de présenter notre pensée de la manière la plus pertinente possible, afin d'en faciliter l'acceptation par nos auditeurs et nos interlocuteurs. Ainsi définie, la rhétorique est partout. Dans les réunions professionnelles, comme dans les dîners de famille. Dans les spots publicitaires, comme dans les bavardages amicaux<sup>2</sup> ». La rhétorique est donc évidemment, aussi, dans les *Contes* de Charles Perrault.

---

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

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

# 1. État de l'art

« Lorsqu'on parle du loup, maman est très amère  
Et notre Mère Grand en fait tout un roman.

[...]

Est-ce un conte pareil aux bottes de sept lieues ?  
Mais non, car on a vu des loups, tandis qu'on sait  
Que les gens n'ont jamais porté des barbes bleues  
Et qu'on inventa l'Ogre et le Petit Poucet<sup>3</sup> »

## 1.1. Les analyses en histoire littéraire

Les contes en prose de Perrault sont publiés pour la première fois en 1695 sous le titre *Contes de ma Mère l'Oye*. Le manuscrit, signé alors « P. Darmancour », contient cinq des huit contes qui font notre corpus, à savoir : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître chat ou le Chat botté* et *Les Fées*. Comme le rappelle Philippe Sellier, *La Belle au bois dormant* paraît « pour la première fois en février 1696 dans *Le Mercure galant*, avant de figurer l'année suivante dans un recueil appelé à la célébrité, *Histoires ou Contes du temps passé, avec Moralités*<sup>4</sup> ». Ce recueil est en effet publié en 1697 aux éditions Claude Barbin et contient alors les cinq contes cités précédemment, auxquels s'ajoutent *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet*. Cette édition est considérée comme l'édition originale. Comme le rappelle Tony Gheeraert, « le succès du volume est tel qu'un second tirage est nécessaire<sup>5</sup> ». Tony Gheeraert note à quel point il est surprenant, pour les réputées éditions Barbin, de constater que « les deux tirages successifs de l'édition originale sont l'un comme l'autre truffés de coquilles. Le second, de façon particulièrement curieuse [...] corrige toutes les fautes du premier, mais en ajoute d'autres en nombre équivalent<sup>6</sup> ». Là n'est pas le seul problème encore non résolu quant à l'œuvre des *Contes*. C'est pourquoi nous verrons dans cette partie tout d'abord la question de l'identité de l'auteur (Pierre Darmancour ou bien

---

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

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

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

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

Charles Perrault), avant de nous pencher sur les différentes hypothèses qui ont jalonné l'histoire de l'analyse littéraire des *Contes*, soient leurs sources potentielles et l'intention de l'auteur qui en découle.

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

Dans *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féeries et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*<sup>7</sup>, Jacques Barchilon ouvre pour la première fois ce que l'on appelle le « dossier Perrault ». Notant les arguments et les défenseurs des différentes hypothèses, Aurélia Gaillard récapitule l'état actuel de la recherche sur ce dossier irrésolu. Il s'agit ici d'une question d'attribution : les contes en prose publiés dans *Les Contes de ma mère l'Oye*<sup>8</sup> ont-ils été écrits par Charles Perrault, ou bien, comme l'indique la signature des premières éditions<sup>9</sup>, par son troisième fils, Pierre Darmancour<sup>10</sup> ?

Plusieurs hypothèses penchent premièrement en faveur de Pierre Darmancour. Tout d'abord, Aurélia Gaillard soulève l'idée selon laquelle le fils, ayant alors 17 ans en 1695, aurait effectivement écrit les *Contes* mais n'aurait pu continuer dans sa carrière dans les lettres, sa réputation étant ternie à la suite de la publication de son œuvre. En effet, elle rappelle que « juste après la publication du recueil, Pierre Darmancour tue en duel, le 6 avril, après une altercation, l'un de ses voisins, Guillaume Caulle. [...] la carrière éventuellement escomptée pour le fils, Pierre, qui expliquerait qu'il ait endossé la paternité du recueil, n'est plus envisageable et celui-ci s'engage dans l'armée et meurt jeune, en 1700<sup>11</sup> ». Charles Perrault aurait ainsi finalement mis sous son nom les *Contes*, quelques années après. Un autre argument en faveur d'une écriture par le fils, que rappelle Tony Gheeraert, est celui de sa mention dans *Le Mercure Galant*. L'auteur des *Contes* est dit être « Ce « fils de maître » [qui] ne peut être que Pierre Darmancour<sup>12</sup> ». Également, à en croire un extrait des *Œuvres mêlées* de M<sup>lle</sup> Lhéritier et la nièce de Charles Perrault<sup>13</sup>, « le manuscrit de 1695 serait donc la mise au net du cahier de contes

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

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

<sup>9</sup> Voir Annexe 1, p. 77.

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

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

<sup>12</sup> T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 30.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31.

de Pierre Darmancour<sup>14</sup> ». Il semble exister ainsi des preuves fondées qui appuient l'idée d'une écriture par le fils, bien que ces derniers ne convainquent généralement pas entièrement.

De l'autre côté, certaines hypothèses penchent en faveur d'une collaboration entre le père et le fils. C'est ce qu'envisage Marc Soriano<sup>15</sup>, pour qui Pierre Darmancour aurait « collecté » les contes dans le folklore<sup>16</sup> et que le père les aurait réarrangés et publiés au nom de son fils. Marc Soriano avance deux arguments. Le premier est de considérer que, bien que Pierre ait collecté les contes, ce serait son père qui aurait choisi que le recueil soit dédié à « Mademoiselle », soit la nièce de Louis XIV, alors en âge de se marier. Ainsi, le père se serait servi des talents de son fils pour « attirer sur [Pierre] l'attention et la protection d'une princesse promise à un grand avenir<sup>17</sup> ». Ce à quoi Marc Soriano voit dans les dates une relation de cause à effet : il y a une contingence entre le départ et la mort du fils, et l'arrêt de publication de contes pour le père.<sup>18</sup> Marc Soriano cite également Delarue qui serait arrivé à la même conclusion : « le grand folkloriste ne nie pas que la mise au point de l'œuvre suppose de toute façon un écrivain de métier, mais il insiste sur le fait que les *Contes*, malgré leur élaboration, renvoient à des sources essentiellement orales. Ces sources orales, ce serait Darmancour qui les aurait recueillies. Il aurait en somme joué le rôle d'un « collecteur » de contes<sup>19</sup> ». Comme le rappelle Tony Gheeraert<sup>20</sup>, c'était Charles Marty-Veaux qui fut le premier à envisager cette hypothèse<sup>21</sup>,

---

<sup>14</sup> *Id.*

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

<sup>16</sup> Nous pouvons répertorier les hypothèses de sources suivantes :

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

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

Pour *La Barbe bleue* : quelques sources écrites paraissent possibles, dont *Les Grandes Chroniques* d'Alain Bouchard ou *L'Histoire de saint Gildas* dans *La Vie des saints de Bretagne* d'Albert le Grand mais le conte semblerait correspondre plus particulièrement à une des variations d'un conte oral sur trois sœurs élevées par un monstre (voir M. Soriano, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*, p.162163). Gheeraert le note également comme d'origine orale.

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

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

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

Pour *Riquet à la houppe* : potentiellement M<sup>lle</sup> Bernard avec *Riquet à la houppe* publié en 1694.

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 32.

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

ensuite reprise par Émile Henriot<sup>22</sup> : « [Henriot] considère que Charles Perrault n'est responsable que de quelques retouches et de l'impression, mais que « la couleur et le souffle du conteur enfantin sont respectés [...] les contes sont de Pierre d'Armancour avec la collaboration de son père »<sup>23</sup> ».

Malgré tout, Marc Soriano note également que les travaux de Jacques Barchilon ou Paul Bonnefon ont finalement conclu à une attribution au père<sup>24</sup>. La plupart des recherches, notamment à l'heure actuelle, penchent effectivement en faveur d'une écriture de Charles Perrault. Aurélia Gaillard montre que « des critères stylistiques internes ou des intertextualités<sup>25</sup> » permettent largement de le justifier, lorsque l'on note toutes les correspondances entre les écrits de Charles Perrault annexes et ces contes. Parmi eux, Aurélia Gaillard relève l'intertextualité de la morale du *Petit Chaperon rouge* et « celle de la fable « La petite souris, le chat, et le crochet » rédigée par Perrault dans sa version « personnelle » du *Labyrinthe* en 1675<sup>26</sup> ». Comme elle le cite, la morale dans les *Contes* est : « mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux / De tous les Loups sont les plus dangereux<sup>27</sup> », tandis que Perrault avait écrit précédemment : « De ces jeunes plumets plus braves qu'Alexandre, / Il est aisé de se défendre ; / Mais gardez-vous des doucereux, / Ils sont cent fois plus dangereux<sup>28</sup> ». Dans l'introduction de son édition des *Contes*, Tony Gheeraert rappelle également une lettre datant du 23 septembre 1696. L'abbé Du Bos, s'adressant à Pierre Bayle, y mentionne l'impression par Barbin des contes de Charles Perrault. Malgré tout, Tony Gheeraert note bien que la source n'est pas nécessairement fiable : « il est difficile d'évaluer précisément la qualité de l'information de l'abbé Du Bos<sup>29</sup> ». Pour Jean-Paul Sermain, c'est la même raison qui aurait poussé Charles Perrault à prétendre piocher dans le folklore<sup>30</sup> qu'à avoir une dédicace au nom de son fils : « en général, les auteurs ne donnent pas leurs sources ni ne revendiquent la création de leurs contes. Ils jouent sur une impression générale de réminiscence, par reprise partielle d'un motif, d'une structure, d'un décor, d'une situation [...], sinon à un public autour du conteur, au plaisir d'inventer et à un souci éducatif. Perrault peut ainsi attribuer à son fils, Darmancour, la paternité de ses contes en prose : ils ont été écrits en regard de cet enfant ;

---

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

<sup>23</sup> T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 32.

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

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

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 27.

<sup>30</sup> Voir *infra*, 1.1.2.

adressés à lui, ils deviennent siens avant de passer à d'autres générations de lecteurs<sup>31</sup> ». Enfin, la piste selon laquelle Charles Perrault aurait publié sous le nom de Pierre Darmancour pour s'éviter des critiques de ses opposants est aussi avancée, quoi que discutable, considéré qu'il aurait alors donné à ces derniers une occasion rêvée pour s'en prendre à son fils<sup>32</sup>.

De fait, ce que rappellent la plupart des chercheurs actuels est le manque de documentation suffisante quant au « dossier Perrault » : il paraît impossible d'affirmer à coup sûr qui, de Pierre Perrault Darmancour ou de Charles Perrault, est l'auteur des *Contes*. C'est pourquoi Aurélia Gaillard conclue, à la lumière de la recherche à ce sujet aujourd'hui : « en l'état des connaissances actuelles et à défaut de nouvelles sources, même si la plupart des critiques s'accordent sur l'hypothèse d'une attribution au père, rien ne permet tout à fait de trancher<sup>33</sup> ».

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

### 1.1.2. Une lecture folkloriste et populaire

« Nous voici donc, enfin, devant la vraie source des *Contes de ma mère l'Oye* : la littérature de voie orale<sup>34</sup> ». C'est bien cette lecture des *Contes*, telle que proposée par Marc Soriano, qui a longtemps prévalu dans la critique. Marc Soriano suppose que Perrault ait fait un choix d'appropriation de contes folkloriques. Lui (ou son fils Pierre<sup>35</sup>) aurait ainsi effectué une « collecte » parmi les contes existants dans le folklore, que Charles Perrault aurait retravaillés<sup>36</sup> puis publiés, rendant par-là un hommage au folklore. Mais de quel folklore parle-t-on ici ? Par « folklore », on entend une tradition dite « populaire » de récits qui se transmettraient de génération en génération, par voie orale, en l'occurrence ici en Europe. Plus particulièrement, ces histoires seraient transmises par une vieille conteuse : c'est la figure de « ma Mère l'Oye » que l'on retrouve dans le titre du manuscrit publié en 1695. Tony Gheeraert

---

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

<sup>32</sup> T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 29.

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

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

<sup>35</sup> Voir *supra*, 1.1.1.

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

souligne par ailleurs que Sainte-Beuve partageait cette thèse avec Marc Soriano : « pour Sainte-Beuve, qui résume l'opinion majoritaire à son époque, le génie de Perrault procède de sa très exacte fidélité au folklore [...] il a puisement recueilli auprès des conteuses de son temps des histoires « naïves » qu'il se contente de retranscrire<sup>37</sup> ». Tony Gheeraert poursuit en mettant en lumière l'hommage qu'aurait fait, dans cette perspective, Perrault à la tradition populaire ; pour cela, il cite Sainte-Beuve : « ses contes à lui, ce sont des contes de tout le monde : Perrault n'a été que le secrétaire<sup>38</sup> ».

Malgré tout, une tension apparaît rapidement : est-ce cohérent d'affirmer que Perrault s'est contenté de retranscrire des contes populaires, considéré sa prise de position dans le débat des Anciens et des Modernes, de sa carrière d'académicien, et de son écriture ? Marc Soriano, bien que défendant la thèse folkloriste, ne manque cependant pas de noter le caractère paradoxal d'une telle démarche. La classe sociale de l'auteur « raffiné et précieux » semble contradictoire à la « simplicité » des « contes de vieilles<sup>39</sup> ». Marc Soriano conçoit également l'existence de l'hypothèse selon laquelle Perrault aurait arrangé des contes de tradition écrite, même si son argumentation vise à l'invalider. Il étudie ainsi les contes, les uns après les autres, pour conclure systématiquement à une source orale, et donc à une lecture folkloriste. Pour *Cendrillon*, par exemple, bien que Marc Soriano admette une ressemblance avec un conte de Basile (ce qui invaliderait l'origine orale d'une conteuse), il l'interprète comme une admiration de Perrault pour Basile qui, sachant qu'il ne pourrait l'imiter faute de faire moins bien, aurait réécrit le conte à la lumière de son propre folklore français<sup>40</sup>. Bien que cette lecture des *Contes* ait prévalu pendant de nombreuses années, Tony Gheeraert rappelle que « dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup> », a été émise l'hypothèse d'une autre lecture.

### 1.1.3. Une lecture littéraire et mondaine

Si les contes ne tirent pas leur source du folklore, alors peut-être la tirent-ils de la littérature. C'est ce que récapitule Tony Gheeraert dans son article<sup>42</sup> : il montre comment une

---

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

<sup>38</sup> *Id.*

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

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

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

<sup>42</sup> *Id.*

lecture plus « littéraire » des contes a émergé avec Jacques Barchilon, Roger Zuber et surtout Marc Fumaroli. Pour ces derniers, Perrault se serait inspiré d'auteurs du XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècles pour écrire les *Contes de ma Mère l'Oye* ; ces derniers emploieraient ainsi une rhétorique mondaine et auraient pour enjeux majeurs des questions galantes. Plus particulièrement, Fumaroli soutient l'idée suivante : il est faux de résumer les contes de Perrault comme étant destinés uniquement aux enfants, ils « ont été écrits au moins autant pour un public adulte, et surtout le public féminin lettré<sup>43</sup> ». Il est donc nécessaire d'en dégager ce qu'on a, selon Fumaroli, trop longtemps omis, à savoir « les sens seconds<sup>44</sup> » des *Contes*. Pour Marc Fumaroli, donc, Perrault a puisé ses sources dans la littérature, et s'ancre dans une culture mondaine.

En effet, le critique et historien de la littérature voit une corrélation entre la publication du *Parallèle des Anciens et des Modernes* et celle des *Contes*. Ces derniers seraient ainsi une manière détournée pour Perrault de faire l'apologie de ses idéaux quant à la société, la politique, ou les valeurs morales : « sans prétendre offrir une image utopique du règne de Louis XIV, ses « histoires du temps passé » déploient, d'aperçu en aperçu, les grands progrès spirituels et matériels dont le roi et son administration ont pourvu le royaume contemporain<sup>45</sup> ». Les *Contes* ont ainsi selon lui un premier sens, qui attire les enfants et ceux qui ne lisent pas assez attentivement, ainsi qu'un « sens second, sourdement polémique et apologétique, dans l'exacte continuité du Siècle, du *Parallèle*, de l'*Apologie des femmes* qui louent ouvertement les lumières des Modernes et du « siècle de Louis le Grand » et blâment, ou même tournent en dérision, l'aveuglement politique et l'immobilisme littéraire des Anciens<sup>46</sup> ». La suite de son article s'emploie à détailler, conte par conte, le décryptage qu'il fait de cette allégorie<sup>47</sup>. Nous les résumons rapidement. Fumaroli voit dans *Cendrillon*, par la description des couturières, coiffeuses, vêtements, bijoux, etc., le reflet d'un désir de noblesse, d'appartenance à la Cour et d'être remarqué par les plus puissants de la société. La princesse dans *La Belle au bois dormant* serait quant à elle l'allégorie de la France belle par sa modernité, mais malheureusement endormie, soit le « récit d'une stagnation et d'un long retard, le sommeil séculaire de la Belle

---

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

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 775 à 796.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>46</sup> *Id.*

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

princesse dans un château gothique immobilisé dans le temps avec tout son personnel, au fond d'une épaisse forêt retournée à l'état sauvage [...], l'ingénieuse allégorie du retard pris par la France et par sa monarchie au cours du Moyen-Âge [...]. Avec le conte de *La Belle au bois dormant*, l'allégorie du réveil de la princesse imprime pour toujours dans la mémoire française le schème historique subliminal de la Beauté française enfin trouvée dans toute sa grâce native. Le Saturne féodal dévorant ses enfants est conjuré par le Soleil fécond et civilisateur du monarque moderne<sup>48</sup> ». *Le Petit Chaperon rouge* et *Le Petit Poucet* représenteraient, eux, l'opposition entre un milieu social bas, primitif, pauvre et plein de prédateurs, contre un milieu social auquel les personnages cherchent à s'élever<sup>49</sup>. Pour ce qui est de *Barbe bleue*, Fumaroli met en lumière l'insistance sur la description du luxe du château, aux reflets d'un système de Seigneurie. Il interprète surtout le personnage de la sœur de la jeune mariée, Anne, comme une référence politique : « Anne, c'était le prénom de la reine régente, sous les deux Frondes, et Dieu sait par quelles angoisses elle est passée avec ses deux fils, assiégée par les ogres politiques de la Fronde des princes [...]. Il y a toutes chances pour ces deux sauveurs du conte soient des figures allégoriques de Mazarin et de Colbert revenus à Paris et écrasant définitivement la Fronde des princes qui tournait le royaume au chaos et la dynastie des Bourbons à l'échec<sup>50</sup> ». Pour ce qui est enfin du *Chat botté* et de *Riquet à la Houpe*, Fumaroli voit une démonstration de l'intérêt de l'habileté de l'esprit pour s'élever socialement<sup>51</sup>. En somme, Fumaroli concède une teinte enfantine chez Perrault, mais seulement en ça qu'elle lui permettrait de faire passer ses opinions politiques ; il résume que, dans les *Contes*, Perrault « créait la mythologie et la légende de cette modernité<sup>52</sup> ».

À ce sujet, Tony Gheeraert en vient à la déduction majeure suivante : « culture savante et/ou traditions populaires ? Telle quelle, la question, d'ailleurs souvent biaisée en raison de l'identification trop rapide de la culture populaire à la tradition orale, ne peut donc trouver de réponse simple<sup>53</sup> ». Ainsi, il convient de dépasser les associations : populaire - tradition orale, et savant - source écrite. Il faut ainsi distinguer, comme l'affirment entre autres Aurélia Gaillard : « [l'aspect] des sources » irrésolvable entièrement, « et celui de l'appartenance des

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

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

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 15.

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

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>53</sup> T. Gheeraert, « Préface », *op. cit.*, p. 51.

contes à telle ou telle culture<sup>54</sup> ». Culture populaire et tradition orale ne sont ainsi pas équivalentes, et il en va de même pour culture savante et source écrite. Les deux chercheuses rejoignent la thèse de Fumaroli en ça que les *Contes* viennent selon elles sans aucun doute de « la culture mondaine et curiale<sup>55</sup> ». La question des sources, quant à elle, reste (et restera ?) non élucidée<sup>56</sup>.

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

### 1.1.4. L'hypothèse d'une parodie

Après avoir rappelé les différentes hypothèses quant à l'intention de Perrault cachée derrière ses *Contes*, dans le troisième et dernier temps de son article, Tony Gheeraert s'écarte de ce qu'il juge être ainsi un débat « épineux », sans réelle réponse et fait de « lectures erronées<sup>57</sup> ». La question à laquelle il s'adonne de répondre est plutôt la suivante : « pourquoi, à la différence des conteuses de son temps, Perrault affecte de laisser une couleur « populaire » aux huit récits féeriques du recueil ?<sup>58</sup> ». Sa thèse est que les *Contes* « relèvent de la parodie<sup>59</sup> ».

Pour l'argumenter, il s'appuie tout d'abord sur la définition de l'expression « Ma Mère l'Oie » qui faisait partie du titre de la première publication<sup>60</sup>, celle manuscrite de 1695. Tony Gheeraert cite le Dictionnaire de l'Académie de 1694, qui définit un « conte à dormir debout », synonyme de « conte de ma mère l'oie », de la manière suivante : « le vulgaire appelle, conte au vieux loup, conte de vieille, *conte de ma mère l'oie*, conte de la cigogne, conte de peau d'âne, *conte à dormir debout*, conte jaune, bleu, violet, conte borgne, des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants<sup>61</sup> ». Ce à partir de quoi Tony Gheeraert déduit : « ainsi, Perrault, au contraire de ses amies conteuses, laisse

---

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

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 74.

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

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

<sup>58</sup> *Id.*

<sup>59</sup> *Id.*

<sup>60</sup> *Contes de ma Mère l'Oye*, 1695.

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

« naïvement » « ma mère l’oie » nous entretenir d’histoires sans queue ni tête, qui permettent de prendre la mesure non du génie du peuple, mais de sa stupidité [...]. « Ma Mère l’Oie » est ridicule, inconvenante, inculte, et incapable de respecter les bienséances. Perrault ne restitue sa voix que pour mieux la railler<sup>62</sup> ».

Dans la même idée, Tony Gheeraert justifie sa thèse avec un second argument : celui des fautes dans les premières éditions. Il s’appuie sur la réputation de ladite maison d’édition aux « presses habituellement irréprochables de Barbin<sup>63</sup> ». Ces éditions seraient rigoureuses, et ne laisseraient ainsi pas passer d’erreur. Ou, du moins, certainement pas de fois de suite. Or, comme le note le chercheur, « les deux tirages successifs de l’édition originale sont l’un comme l’autre truffés de coquilles. Le second, de façon particulièrement curieuse [...] corrige toutes les fautes du premier, mais en ajoute d’autres en nombre équivalent<sup>64</sup> ». Les fautes sont-elles dues à l’inadvertance ? Ou bien pourraient-elles, considéré de leur nombre, être délibérées ? Alors que Jacques Barchilon les interprète comme le signe d’un certain désintérêt de Perrault pour cet ouvrage<sup>65</sup>, pour Tony Gheeraert, ces coquilles sont au contraire « trop voyantes pour n’être pas voulues<sup>66</sup> ». Perrault les aurait placées volontairement dans la première édition manuscrite, puis elles auraient été corrigées pour la seconde publication, en étant remplacées par d’autres fautes pour la deuxième publication, signe d’une réelle volonté de leur présence. Tony Gheeraert résume l’intention qu’il prête de fait à l’auteur : « c’est pour imiter la simplicité des nourrices, ou plus sûrement encore pour reproduire la facture imparfaite des éditions bleues, que Perrault a, d’un dessein délibéré, bousculé la typographie et introduit des fautes d’orthographe<sup>67</sup> ». Ces fautes feraient ainsi office d’effet de style, comme voulant illustrer l’origine moins lettrée du peuple duquel viennent ces contes, soit voulant illustrer la sottise du peuple. Le chercheur résume ainsi : « pendant longtemps, des Romantiques à Marc Soriano, le succès des *Histoires ou contes du temps passé* s’est bâti sur une lecture erronée des contes. Ce n’est pas le génie du peuple que Perrault souhaitait nous faire entendre, mais sa stupidité, ses maladresses et son mauvais goût, afin de mettre à l’honneur le travail de « littérisation » effectué par les conteuses de salon, et par lui-même dans ses nouvelles en vers<sup>68</sup> ». Or, cet éloge

---

<sup>62</sup> Article « Conte », *Dictionnaire de l’Académie*, 1694. Gheeraert souligne.

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

<sup>64</sup> *Id.*

<sup>65</sup> *Id.*

<sup>66</sup> *Id.*

<sup>67</sup> *Id.*

<sup>68</sup> *Id.*

paradoxal, ce pastiche, n'aurait, sur les différents siècles suivant sa publication, pas été interprété comme tel par les lecteurs et chercheurs.

C'est pourquoi Tony Gheeraert conclue : « sous couvert de louer le folklore, Perrault nous propose en fait une facétieuse satire des traditions orales et de leurs odieuses extravagances [...]. Seul un malentendu transforma, après la mort de Perrault, cette plaisanterie en imposture, lorsqu'on s'est mis à prendre au sérieux ces contes de ma mère l'oie, et à y entendre, pieusement préservée, l'authenticité de la tradition ancestrale<sup>69</sup> ». Tony Gheeraert rejoint en ce sens Aurélia Gaillard qui clôture leur chapitre sur « le dossier Perrault » par l'idée que ce flou quant à l'identité de l'auteur du recueil (soit qu'il eut été écrit par Charles Perrault ou son fils Pierre Darmancour) puisse tout aussi bien être, de la même manière, « un piège tendu par l'auteur [...] un piège qui aurait particulièrement bien fonctionné<sup>70</sup> ». Dès lors, l'hypothèse qui tend à être la plus partagée à l'heure actuelle semble être celle d'une imposture orchestrée par Charles Perrault, tant sur le nom de l'auteur que sur l'intention derrière la publication des *Contes de ma Mère l'Oye*.

## 1.2. Les enquêtes thématiques

Aurélia Gaillard propose différentes fiches thématiques relatives aux contes d'Aulnoy et de Perrault, opérant alors un tri qualitatif parmi l'abondance des différents ouvrages et articles sur le sujet. Les *Contes* semblent en effet se caractériser par la pluralité de thématiques en jeu ; c'est pourquoi nous nous emploierons dans cette partie à évoquer celles qui nous paraissent les plus importantes, tout en sachant que nous ne pouvons pas couvrir celles qui ont eu été évoquées par tous les commentateurs des *Contes*. Si nécessaire à la compréhension de cette partie, il est possible de trouver les résumés des différents contes<sup>71</sup>.

### 1.2.1. Le roman familial

« L'expression « roman familial », issue de la psychanalyse, désigne, depuis le texte éponyme de Freud (1909), une activité fantasmatique inconsciente qui réorganise les liens familiaux pour résoudre des conflits œdipiens et satisfaire désir et ambition<sup>72</sup> ». Le thème qui

---

<sup>69</sup> *Id.*

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

<sup>71</sup> Voir *infra*, 2.3.1.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 115.

semble en effet sauter aux yeux en premier lieu à la lecture des *Contes* est celui de la famille. De fait, l'ensemble des huit contes s'ancre dans un cadre familial, que ce dernier passe par la relation parents-enfants<sup>73</sup>, frères et sœurs<sup>74</sup> ou bien encore établissement d'un nouveau mariage<sup>75</sup>. Nous nous emploierons dans un premier temps à étudier les liens familiaux dans les contes, avant de nous pencher ensuite sur l'analyse psychanalytique qui peut, dès lors, être proposée.

### 1.2.1.1. Familles décomposées et recomposées

« Le pervers ignore Œdipe, d'où ses comportements prégénitaux, et il ignore la loi et en premier celle du père, pour sacrifier au culte de la déesse-mère toute puissante. Or, qui sont les pères et leurs substitutions dans les contes de Perrault ? Leur recensement est catastrophique : pas un ne représente une image sécurisante, équilibrée, impartiale, pas un ne dit le droit, pas un ne symbolise la loi. Ils sont absents et quand ils sont cités, on les voit totalement dominés par leur femme ou par leur passion, dont l'inceste. À l'inverse, les mères, souvent des marâtres, apparaissent possessives, ambitieuses, partiales<sup>76</sup> ».

Les *Contes* s'ouvrent en effet quasiment systématiquement sur une famille défailante (conflits, favoritisme, violence) ou lacunaire (absence d'un parent ou d'argent pour subvenir aux besoins) ; ils se résolvent quasiment systématiquement par un mariage heureux et la construction d'une nouvelle famille<sup>77</sup>. C'est ce que Aurélia Gaillard nomme la thématique des « familles décomposées / recomposées<sup>78</sup> », ou l'idée que « le parcours du conte consiste alors à recomposer ces familles éclatées, meurtries, décomposées, ce que symbolisent bien sûr les fastes des mariages finaux<sup>79</sup> ». À partir de là, sont distingués « deux principaux scénarios initiaux : celui de l'enfant « abandonné » (maltraité, etc.) et celui de l'enfant chéri<sup>80</sup> ». Autrement dit, il y a une dévalorisation ou survalorisation de l'enfant qui sera ensuite le personnage principal du conte. Parmi les contes s'ouvrant sur une dévalorisation de l'enfant, l'on peut classer *Cendrillon* (« la pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en

---

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

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

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

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

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

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

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 115.

plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait<sup>81</sup> », *Le Petit Poucet* (« Poucet est réduit à un numéro (le sept – c'est le septième enfant et il est âgé de sept ans au début du conte), il est le « souffre-douleur » de la maison tandis que son frère aîné, Pierrot, est le préféré<sup>82</sup> »), *Le Chat botté* (le partage de l'héritage n'est pas égal : « l'aîné eut le Moulin, le second eût l'Âne, et le plus jeune n'eut que le Chat<sup>83</sup> »), *Riquet à la houppe* (« il était une fois une Reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine<sup>84</sup> ») ou encore *Les Fées* (la mère envoie sa cadette chercher de l'eau au village, la gronde quand elle renvient et ne l'a jamais même appelée comme sa fille<sup>85</sup>, on lit : « comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette<sup>86</sup> »). De fait, *Les Fées* s'inscrit parallèlement avec les contes s'ouvrant sur des enfants survalorisés, tout comme *Le Petit Chaperon rouge* (« sa mère en était folle, et sa grand-mère plus folle encore<sup>87</sup> »), *La Belle au bois dormant* (« enfin pourtant la Reine devint grosse, et accoucha d'une fille : on fit un beau Baptême ; on donna pour Marraines à la petite Princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays<sup>88</sup> »). À noter que *La Barbe bleue* semble être le seul y échappant : les deux sœurs sont d'égale beauté, et c'est une d'elles qui choisit volontairement d'épouser Barbe bleue. Outre ce dernier conte, les enfants sont donc aimés trop fort, ou pas assez. Aurélia Gaillard parle plus particulièrement « d'un excès de méchanceté [...] ou d'un excès d'amour<sup>89</sup> », de « deux « fureurs » de haine et d'amour<sup>90</sup> ». Elle ajoute à propos de la situation parentale proprement dite que, souvent chez Perrault, « les pères, veufs et souvent rois, se remarient à des marâtres dominatrices<sup>91</sup> ». L'on remarque en effet une non-mention de la mère, supposée dès lors décédée, que ce soit dans *Le Chat botté*<sup>92</sup> ou *Cendrillon*<sup>93</sup>, ainsi que la présence de figures maternelles mauvaises, et donc à détruire<sup>94</sup>, dans *La Belle au bois dormant* avec la belle-mère Ogresse de la princesse, dans *Les Fées* avec la mère veuve et cruelle, ou encore dans *Cendrillon* avec la belle-mère « la plus hautaine et la plus fière qu'on eut jamais vue<sup>95</sup> ». À noter également l'absence de père comme

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

<sup>82</sup> A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 117.

<sup>83</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>89</sup> A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées, op. cit.*, p. 115.

<sup>90</sup> *Id.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 116.

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

<sup>93</sup> Le conte s'ouvre comme suit : « il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme », *ibid.*, p. 259.

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

<sup>95</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 259.

d'une figure protectrice, qui aurait été nécessaire, dans certains contes : *La Barbe bleue*<sup>96</sup>, *Le Chat botté*<sup>97</sup>, *Riquet à la houppe*<sup>98</sup> ou encore *Le Petit Chaperon rouge*<sup>99</sup>. À partir de ces schémas familiaux défaillants se passe ce qu'Aurélia Gaillard appelle un « drame<sup>100</sup> » qui justifie l'action du récit. Ce dernier se termine alors par la reconstitution des familles : réparation de celles brisées ou naissance de nouvelles. Les héros ou héroïnes, une fois devenus adultes et mariés, replacent même dans une bonne situation leurs parents, frères et sœurs. C'est le cas dans *Cendrillon*, *La Barbe bleue* et *Le Petit Poucet* comme l'explique Aurélia Gaillard : « Cendrillon place ses sœurs à la cour (elle les marie à de grands seigneurs et les fait loger au palais royal), *idem* pour l'épouse de la Barbe bleue qui, elle aussi, marie sa sœur et achète des charges à ses frères, *idem* encore pour Poucet : « il mit toute sa famille à son aise. Il acheta des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous<sup>101</sup> ». Nous voyons ainsi apparaître « ce que Freud pointait à la fin de son texte, un retournement des rôles familiaux, le fils ou la fille devenant le père ou la mère de leurs propres parents<sup>102</sup> ».

### 1.2.1.2. Lectures psychanalytiques

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

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

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

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

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

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

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 115.

enfantine<sup>103</sup> ». Les contes, dont ceux de Perrault, auraient donc comme substrat des angoisses infantiles, que ce soient celles qu'éprouve un enfant ou des angoisses datant de l'enfance.

La *Psychanalyse des contes de fées* (1976) de Bettelheim<sup>104</sup> est incontournable : c'est la lecture psychanalytique des *Contes* la plus popularisée. Il étudie trois contes de notre corpus. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, Bettelheim voit l'erreur d'une jeune fille de se laisser prendre par « le séducteur mâle<sup>105</sup> », la morale du conte étant alors que « le danger qui menace la petite fille, c'est sa sexualité naissante, car elle n'est pas encore assez mûre sur le plan affectif<sup>106</sup> ». La scène finale avec le Petit Chaperon rouge dans le même lit que le loup serait ainsi le symbole de l'intimité précédant le passage à l'acte sexuel. Bettelheim souligne à ce sujet l'importance de la couleur rouge dans le conte, qu'il interprète comme ce « qui symbolise les émotions violentes et particulièrement celles qui relèvent de la sexualité<sup>107</sup> ». À noter le rappel que fait Aurélia Gaillard d'un point de vue historique : le rouge serait avant tout « une indication réaliste : la couleur des robes portées par les femmes du peuple lors des fêtes ou d'un vêtement de Pentecôte, ou encore la couleur dont on habille les enfants pour mieux les surveiller<sup>108</sup> » et non pas nécessairement un symbole direct de sexualité. Dans *La Belle au bois dormant*, Bettelheim interprète la période de sommeil de la princesse comme la période précédant l'arrivée des premières règles<sup>109</sup>. Il voit également comme cause de la volonté de l'Ogresse de manger sa belle-fille et ses petits-enfants, une relation œdipienne : « la jalousie de la reine n'est pas due à une trahison de son mari, mais elle se présente comme la mère œdipienne qui est si jalouse de la jeune fille dont son fils est tombé amoureux qu'elle veut la tuer<sup>110</sup> ». Enfin, *Cendrillon*, selon lui, « traduit [...] les expériences vécues par le jeune enfant en proie aux affres de la rivalité fraternelle, quand il se sent désespérément surclassé par ses frères et sœurs<sup>111</sup> », « le désir d'échapper à leur position inférieure<sup>112</sup> ». Malgré tout, la *Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim est fortement critiquée, notamment pour sa « position de thérapeute (qui conduit par exemple B. Bettelheim à discréditer Perrault au nom de préceptes souvent très moralisateurs)<sup>113</sup> ».

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

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

<sup>105</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>107</sup> *Id.*

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

<sup>109</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 358.

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

Palacio et Mothe, quant à eux, étudient plus particulièrement la cruauté et la perversité, présentes comme éléments centraux de *La Barbe bleue*<sup>114</sup>. Palacio y voit la première dans l'égorgement des femmes et dans leur entreposition ; « quant à la perversité, elle s'illustre dans la conduite des femmes ne pouvant résister à la curiosité que leur inspire le cabinet hermétiquement clos, bien qu'elles soient dûment prévenues des périls encourus<sup>115</sup> ». Palacio étudie ainsi de quelle manière les femmes de Barbe bleue continuent d'ouvrir le cabinet, tout en sachant qu'il s'agit là de braver un interdit. Mothe, également, voit dans ce conte de la perversité, bien qu'elle soit pour lui davantage sexuelle<sup>116</sup>. Mothe prend ainsi *La Barbe bleue* comme ligne directrice pour mettre en lumière la sexualité perverse et « déviante » cachée. Dans ce conte, il voit la barbe bleue comme un moyen de cacher une impuissance sexuelle, et un contrat entre Barbe bleue et sa jeune épouse de, sous couvert de ne pas pénétrer dans le cabinet avec la clef, qu'elle soit autorisée à voir des amants si et seulement si cela demeure stérile. Surtout, Mothe met en avant la volonté de Barbe bleue à être découvert : « si l'assassin n'avait cherché qu'à s'assurer une épouse discrète, il se serait désintéressé des cadavres ou aurait détruit les corps des curieuses. Or il les garde, les met en scène et on ne sait plus si la curiosité est redoutée ou si elle est souhaitée. Barbe bleue veut-il trouver une femme discrète, ou est-il satisfait de trouver une femme curieuse qui lui donne mobile à ses égorgements ?<sup>117</sup> ». Mothe souligne ainsi un certain glissement rhétorique dans les discours de Barbe bleue (de discours de vengeance, à discours judiciaire), ainsi que la manipulation du mari pour pousser sa jeune épouse à la faute, dans le but de la punir en la tuant. De fait, bien que la libido freudienne ne soit pas nécessairement sexuelle, elle l'est en partie, et c'est la raison pour laquelle Mothe rejoint la psychanalyse en affirmant que « si le conte est pudique dans son expression, il reste infiltré et dans certains cas obsédé par des problèmes sexuels<sup>118</sup> ».

Enfin, Marc Soriano, tel que commenté par Aurélie Gaillard, amorce une thèse psychanalytique qui concerne non plus seulement les *Contes* mais bien Charles Perrault lui-même<sup>119</sup>. Le décès du frère jumeau de Charles Perrault, survenu lorsqu'ils n'avaient que six mois, aurait marqué Perrault si profondément que cela transparaîtrait dans le recueil par « l'angoisse dont est imprégné le recueil, les récurrences de couples, gémellaires ou non, la structure double ou en miroir de nombreux contes et épisodes, le rôle prépondérant des cadets,

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

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 106.

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

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>119</sup> A. Gaillard, L. Maisonnewe, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 26-27.

le leitmotiv de l'indignité des parents, etc.<sup>120</sup> ». Cela serait également, pour Marc Soriano, ce que Charles Perrault aurait fait avec son fils<sup>121</sup>.

### 1.2.2. La nourriture

« Dans les contes, l'aliment est partout<sup>122</sup> ». Que ce soit par la fréquence de mentions d'aliments, de la construction de l'intrigue (mourront-ils de faim ?), des personnages (nourriciers ou mangeurs), d'échange (dons, récompenses) ou du conte lui-même<sup>123</sup>, Aurélia Gaillard relève l'omniprésence dans les *Contes* de la thématique de la nourriture. Selon elle, le conte « est nourriture : transmis par une nourrice, dévoré par des ogres-enfants puis apprêté en mets raffiné pour un public mondain<sup>124</sup> ». Elle s'appuie notamment sur le travail de Louis Marin. Dans son essai *La parole mangée*, au-delà de la présence récurrente d'aliments dans les *Contes*, Marin étudie lorsque des personnages en mangent d'autres (ou, du moins, tentent de le faire). C'est le cas avec un loup (*Le Petit Chaperon rouge*) avec des ogres (*Le Petit Poucet* et *Le Chat botté*) ou des ogresses (*La Belle au bois dormant*). Marin, tel que commenté par Aurélia Gaillard, distingue ainsi notamment une « consommation érotique<sup>125</sup> » dans *Le Petit Chaperon rouge* et une consommation « politique<sup>126</sup> » dans *Le Chat botté*. Dans ce dernier conte, l'ascendant de pouvoir est pris par le Chat quand il avale l'Ogre métamorphosé en souris, alors que le Chat devait initialement lui-même être dévoré par son Maître. Le mangé en puissance « devient mangeur<sup>127</sup> ». Pour *Le Petit Chaperon rouge*, tandis que la Mère-Grand et le Petit Chaperon rouge étaient supposées manger la « galette et [le] petit pot de beurre<sup>128</sup> », ce sont finalement elles qui se font dévorer par le Loup : les mangeuses en puissance deviennent mangées, au sens de consommation sexuelle cette fois. Pour ce qui est de *La Belle au bois dormant*, Aurélia Gaillard souligne que la première partie du conte est axée sur une « l'hospitalité princière », et la seconde sur de « l'hospitalité cannibale<sup>129</sup> ». Ainsi, « tout le conte se développe à partir de cette trame alimentaire : l'étui d'or massif manquant,

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>121</sup> *Id.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 125.

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

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

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>126</sup> *Id.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>128</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208.

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

l'endormissement simultané de la cuisine et de la princesse, la double consommation de « viande » rôtie et de nuit de noces, l'évocation de la nourriture rustique (pain noir et fromage) chez un charbonnier et bien sûr la mère ogresse, avec ses exigences culinaires (la sauce Robert) et les aliments de substitution (agneau – en sauce, chevreau, biche), le tout s'achevant dans une grande cuve à serpents et crapauds dont il est dit qu'ils « dévorent » la reine<sup>130</sup> ». En somme, Aurélia Gaillard conclut que la thématique de la nourriture apparaît chez Perrault sous forme d'un « fantasme » de la dévoration<sup>131</sup> ». Contrairement à d'Aulnoy par exemple qui, à l'aide de descriptions précises et alléchantes, axe ses contes davantage sur la « jouissance alimentaire<sup>132</sup> », ceux de Perrault n'ont de cesse de tourner autour de la peur d'être mangé et des relations de pouvoir pour savoir qui sera dévoré ou qui dévorera.

Enfin, la spécialiste des *Contes* Anne Defrance, dans un article publié à la suite du colloque « Nourriture et littérature » tenu en 2002 à l'Université d'Orléans, soutient la thèse selon laquelle « l'aliment assume de multiples fonctions dans le conte [...] il est chargé d'une valeur signe<sup>133</sup> ». Plus particulièrement, pour Anne Defrance, la nourriture appartenant à un personnage permet de le caractériser. Il y aurait en effet un glissement entre « l'avoir et l'être<sup>134</sup> », si bien qu'un personnage n'ayant que peu de nourriture est pauvre tandis qu'un personnage ayant une nourriture raffinée le devient tout autant. Anne Defrance analyse ainsi les dons alimentaires et leurs impacts et significations en sollicitant trois contes, dont deux qui font partie de notre corpus. Dans *Les Fées* tout d'abord, la femme assise à côté de la rivière se voit recevoir de l'eau de la part de deux sœurs. Elle récompense la première, mais point la seconde. Cette différence de traitement est justifiée par l'intention morale que la vieille dame voit derrière leurs comportements respectifs. Pour Anne Defrance, dès lors, ce don ou non-don est « un prétexte qu'adopte la fée pour récompenser, c'est-à-dire valider concrètement la qualité du cœur et compenser ainsi la déficience, l'injustice maternelle<sup>135</sup> ». Dès lors, la première fille, celle étant jugée honnête par la fée, se voit passer de fille offrant de l'eau (elle en possède et en fait don) à productrice de perles et diamants (ils en sortent de sa bouche dès qu'elle parle). Parce qu'elle a offert de l'eau à la vieille dame, et parce que ses intentions étaient bonnes, la jeune fille reconnaît donc bien ce glissement entre « l'avoir et l'être ». Anne Defrance poursuit en sollicitant le conte du *Le Chat botté*. Ce dernier s'ouvre en effet sur le partage de l'héritage

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>132</sup> *Id.*

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

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 292.

venant de leur père par ses trois fils : il leur reste « son Moulin, son âne, et son Chat<sup>136</sup> ». La nourriture est alors présente sous deux dimensions, celle d'abord primaire de la survie de chacun des frères (ils ont besoin de pouvoir se nourrir) et celle de la « voracité<sup>137</sup> » de ce partage non équitable pour laquelle Anne Defrance cite le texte : « ils auraient bientôt mangé tout le pauvre patrimoine<sup>138</sup> ». Le Chat, craignant alors de se faire manger par son Maître pour satisfaire son besoin primaire, lui enseigne plutôt comment investir. Il lui conseille de faire don de ses produits de chasse au roi (lapin, perdrix), en l'échange de quoi, à terme, il recevra lui-même de la nourriture, de la boisson, ce à quoi s'ajouteront finalement un rang social plus élevé et une femme. N'ayant ainsi au début du conte rien à se mettre sous la dent (hormis son chat), il est finalement récompensé à la fin de ne pas avoir cédé à sa pulsion. En témoigne la qualité de ce qu'il mange à la fin du conte. C'est en ce sens qu'Anne Defrance conclue : « pour gravir l'échelle sociale, posséder et devenir (avoir et être), il faut savoir différer la jouissance, la consommation. Il faut pour cela d'abord, plutôt que de pleurer sur son sort, sur ce que l'on ne nous a pas donné, savoir donner soi-même, à part (un certain temps). Mais il faut d'abord bien choisir son donataire, obligé de rendre en retour et l'on sait que les puissants, fées ou rois, rendent toujours infiniment plus que la mise<sup>139</sup> ». Le comportement de céder avidement à la pulsion de nourriture et, elle, à l'inverse, punie. La nourriture sert ainsi, pour la spécialiste, à être le témoin de la valeur des personnages.

### 1.2.3. L'inquiétante étrangeté

Une histoire ou un conte « à dormir debout » décrit un récit trop invraisemblable ou trop fade pour tenir en éveil ses lecteurs ou auditeurs. Entre la récurrence de présence de cadavres, de sang, de tentatives de meurtre, etc., il semblerait que ceux de Perrault soient bien trop cauchemardesques pour rentrer dans cette catégorie. Ces derniers sont basés au contraire sur une « tension qui habite l'univers merveilleux et qui tire vers le fantastique<sup>140</sup> ». Nous retrouvons ainsi la thématique, également étudiée par Aurélia Gaillard, de l'« inquiétante étrangeté ».

---

<sup>136</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

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

<sup>138</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 235.

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

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

Cette dernière se base sur un brouillage de frontière entre ce qui paraît ou non vraisemblable. En effet, notre corpus rentre dans le genre dit merveilleux, au sens de René Rapin : « le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature<sup>141</sup> ». Nous sommes effectivement dans un monde hors du monde réel, dans lequel, pour citer les exemples mentionnés par Aurélia Gaillard, des personnages comme des fées jeteuses de sorts ou des ogres existent (*La Belle au bois dormant*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe*, *Le Petit Poucet*), où l'on peut s'endormir puis se réveiller au même âge cent ans plus tard (*Cendrillon*), où les animaux, qu'ils soient loups ou chats, peuvent parler et se travestir en humains (*Le Petit Chaperon rouge*, *Le Chat botté*), où il peut pousser une barbe bleue à un homme (*La Barbe bleue*) et où une citrouille peut se transformer en carrosse et des souris en chevaux (*Cendrillon*) ou bien des bottes permettre de parcourir une grande distance en peu de temps (*La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*). Delphine Reguig-Naya expliquait en ce sens : « on n'entre pas en féerie sans franchir certaines marches, sans ouvrir certaines portes, sans dépasser certaines limites. La formule « Il était une fois » rend évident le passage auquel invite le conte de fées vers un univers autre, où le rapport aux cadres référentiels et logiques ordinaires se trouve désorienté<sup>142</sup> ». Le conte « institue un univers parallèle<sup>143</sup> », qui repose en l'occurrence sur une part d'invraisemblable. Malgré tout, là où le surnaturel ne devrait pas inquiéter dans le merveilleux, dans le fantastique, si. Comme nous le citons précédemment, les Contes contiennent cette « tension [...] qui tire vers le fantastique<sup>144</sup> », soit vers un univers qui se fonde sur la présence de surnaturel. Ainsi, le merveilleux chez Perrault devient vraisemblable, correspondant bien à ce que Philippe Sellier désigne comme « une catégorie clef de l'esthétique classique<sup>145</sup> ». La thématique de l'« inquiétante étrangeté » est dès lors répertoriée chez Perrault, tirant son nom, comme le rappelle Aurélia Gaillard, de la traduction du titre de l'essai de Freud, *Das Unheimliche*, le familier inquiétant.

L'étrangeté vient du fait que ce sont des choses complètement familières qui sont devenues étranges et effrayantes. Dans *La Belle au bois dormant*, par exemple, les éléments de la nature nous sont familiers ; il est décrit qu'il y a « tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres<sup>146</sup> ». Or,

---

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

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

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 3.

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

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

<sup>146</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 191.

ce sont ces éléments familiers qui sont en parallèle merveilleux, puisqu'animés. On lit : « à peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer [...] il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé<sup>147</sup> ». Cela étant, l'exemple le plus flagrant de cette thématique semble être surtout celui de *La Barbe bleue* ; c'est celui que sollicite notamment Aurélia Gaillard. Pour elle, l'inquiétude est provoquée par un « dispositif optique qui met le lecteur à la place du personnage [...], on perçoit la scène à travers son regard<sup>148</sup> ». Tandis que l'histoire racontait jusque-là le mariage d'une jeune fille à un homme très riche, qui lui interdit d'ouvrir un cabinet, ce dernier se voit être transformé en paravent à l'entreposition de cadavres. La scène apparaît d'autant plus cauchemardesque par le regard du personnage qui la voit et que le lecteur suit : le temps de compréhension est lent, si bien que l'entreposition macabre est détaillée. Aurélia Gaillard décompose ce passage de la manière suivante : « on passe de l'obscurité la plus totale (« d'abord elle ne vit rien ») à la pénombre (« après quelques moments elle commença à voir »), pénombre qui dévoile d'abord le plancher couvert de sang, puis, dans la surface miroitante (et donc plus lumineuse) de la pellicule coagulée (« sang caillé »), les cadavres. On ne voit donc pas les cadavres mais leur reflet, le regard porté et non l'objet lui-même<sup>149</sup> ». Les *Contes* sont donc cauchemardesques parce qu'ils ont un cadre qui paraît vraisemblable, un cadre auquel on croit puisqu'il correspond au monde réel, mais dans lequel arrivent des choses horribles, dont on ne voudrait pas dans le monde réel (comme d'avoir un ogre qui veut nous trancher la gorge, ou de tomber sur les corps des anciennes femmes de notre mari). Dès lors, l'« inquiétante étrangeté » des *Contes* provient du fait que l'horreur décrite paraît possible dans notre monde réel ; pour reprendre les termes de Michel Tournier, ils ont ainsi une « épaisseur glauque<sup>150</sup> ».

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 192.

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

<sup>149</sup> *Id.*

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

### 1.2.4. Le seuil

« Construit par degré, accentuant les transitions impossibles pour mieux valoriser les passages, ménageant d’hyperboliques paliers pour mieux souligner les franchissements, le conte de fées se tisse grâce à la figure multiple du seuil — spatial, temporel, psychologique, narratif, symbolique [...] : l’image du seuil figure le régime sémantique du conte<sup>151</sup> », telle est la thèse de Delphine Reguig-Naya. Elle consacre ainsi une partie de son article « Seuils et continuité dans les *Contes* de Charles Perrault » à la thématique du seuil, et ce qu’il soit au sens d’un seuil pour entrer dans le genre du conte merveilleux, comme nous la citons plus haut<sup>152</sup>, tout comme au sens de celui que sont amenés à franchir les personnages au cours de la narration. Delphine Reguig-Naya cite Furetière pour définir le seuil : « « la marche, la pièce de bois ou de pierre qu’on met au bas de la porte » : on peut être arrêté par le seuil, rester sur le seuil, mais on peut aussi le passer et en faire le point de départ d’une progression<sup>153</sup> ». Les personnages sont ainsi, selon elle, amenés à choisir entre demeurer immobiles ou bien franchir le passage<sup>154</sup>. Elle relève la récurrence de « la polymorphie du motif du seuil<sup>155</sup> » : il passe par « portes et heures, frontières physiques ou temporelles, limites spatiales et chronologiques, traits innés et déterminations naturelles<sup>156</sup> » ou encore pour l’auteure par exemple par « le départ des sœurs de Cendrillon au bal<sup>157</sup> », par la forêt pour *Riquet à la houppe*, la pantoufle de Cendrillon, l’entrée de Poucet et ses frères chez l’Ogre, le logis de la mère dans *Les Fées* dont les deux filles seront chassées, le château à rejoindre dans *La Belle au bois dormant*, « le seuil chronologique [...] il ne faut pas « passer minuit »<sup>158</sup> » pour *Cendrillon*, la porte du cabinet de *La Barbe bleue* tout comme le chemin qui mène à son château qu’empruntent les frères de son épouse, la bouche des deux filles dans *Les Fées*, « la terre [qui] s’ouvre sur la cuisine des futures noces de Riquet, la magie revenant expliciter le seuil du délai et son expiration par une manifestation physique spectaculaire<sup>159</sup> », etc.

Pour elle, non seulement Perrault met en valeur ces seuils<sup>160</sup>, mais elle distingue également trois types de passages : « soit le seuil est fermement incarné dans le motif de la

---

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

<sup>152</sup> Voir *supra*, 1.2.3.

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

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

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>159</sup> *Id.*

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

« porte » et il invite à un mouvement qui inclut le dépassement ; soit il se reconnaît à une corrélation spatio-temporelle qui lie basculement chronologique et rupture spatiale, et l'heure décide d'un déplacement, voire d'une métamorphose ; soit il tend à s'effacer dans un continuum spatial dynamique où, moins sensible, il n'est qu'implicitement présent<sup>161</sup> ». Elle ajoute : « Dans ce dernier cas, le motif du seuil se trouve absorbé dans une catégorie imprécise, le « lointain », espace confus où s'enfoncent les personnages et dont l'indétermination renforce encore la distance. Dans tous les cas, le passage de seuils s'impose aux personnages comme une condition de leur insertion dans la continuité narrative et de leur appartenance à la logique du conte<sup>162</sup> ». Bien qu'elle fasse ici une étude thématique, Delphine Reguig-Naya rejoint ici directement une partie de la morphologie théorisée par Vladimir Propp<sup>163</sup>.

En effet, à partir de l'étude d'un corpus précis de contes de fées russes, Propp distingue trente-et-une actions qui permettent la structure « classique » d'un conte merveilleux. Ces actions sont toutes inhérentes à l'action d'un personnage précis : c'est ce que font les personnages qui importe et qui fait avancer le récit. En parallèle, Propp indique que, bien que tous les contes n'aient pas les trente-et-une actions, leur ordre est en revanche toujours identique<sup>164</sup>. Ce qui fait écho chez Propp à l'article de Delphine Reguig-Naya est que, parmi ces trente-et-une actions, s'en trouvent plusieurs qui constituent un passage pour les personnages, à savoir : « I. L'un des membres de la famille s'éloigne de la maison<sup>165</sup> », « IX. La nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir<sup>166</sup> », « XI. Le héros quitte sa maison<sup>167</sup> », « XV. Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve sa quête<sup>168</sup> », « XX. Le héros revient<sup>169</sup> », « XXIII. Le héros arrive incognito chez lui ou une dans une autre contrée<sup>170</sup> », « XXXI. Le héros se marie et monte sur le trône<sup>171</sup> », auxquelles s'ajoutent toutes celles que Propp nomme « bis », soient celles qui recommencent dans le second temps des contes en deux

<sup>161</sup> *Id.*

<sup>162</sup> *Id.*

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

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

<sup>165</sup> V. Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 36.

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

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 78-79

parties<sup>172</sup>. Ainsi, le fait que Delphine Reguig-Naya soulève la présence de la thématique du seuil dans les *Contes* de Perrault semble confirmer que ces derniers sont concernés, en partie, par les étapes morphologiques de contes merveilleux classiques étudiés par Propp. Pour les deux auteurs, les personnages choisissent de franchir le seuil, ce qui provoque l'avancée de la trame narrative.

Plus particulièrement, Delphine Reguig-Naya continue son article en distinguant les conséquences du franchissement du seuil. Elle relève l'adaptation nécessaire des personnages à leur nouvel univers<sup>173</sup>, ainsi que la potentielle « sanction [...] inquiétante<sup>174</sup> » derrière la porte, pour laquelle elle cite : « la porte de la maison de la grand-mère du Petit Chaperon rouge ne s'ouvre pas sur la sécurité, et celle que l'épouse de Barbe bleue hésite à ouvrir figure une transgression irrémédiable<sup>175</sup> » ; le thème du seuil permettrait ainsi d'induire celui de l'inquiétante étrangeté que nous avons vue plus tôt<sup>176</sup>. Delphine Reguig-Naya conclut enfin son article en insistant sur « la récurrence du motif du seuil [qui] questionne et relativise les proportions et les mesures. Il fait du conte le genre où il s'agit de passer ou de ne pas passer, traverser ou rester entravé<sup>177</sup> ».

### 1.3. Les études stylistiques

Tony Gheeraert, dans son édition des *Contes merveilleux, bibliothèque des génies et des fées*<sup>178</sup>, commente les contes de plusieurs auteurs masculins, dont Perrault. Il y distingue l'emploi d'une poétique plus masculine, se différenciant effectivement du style des conteuses, dont Madame d'Aulnoy ou M<sup>lle</sup> L'Héritier. Delphine Reguig-Naya écrit à propos de cette édition de Tony Gheeraert : « Dénaturation, dérive, instabilité, marges de la pratique conteuse : le volume répond ainsi rigoureusement au programme fixé par l'avant-propos et s'organise pour

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 73.

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

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>175</sup> *Id.*

<sup>176</sup> Voir *supra*, 1.2.3.

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

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

confirmer en effet l'hypothèse d'une spécificité poétique du conte au masculin à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>179</sup> ». De nombreuses études stylistiques ont ainsi essayé de comprendre le genre du conte, le conte masculin ou encore plus particulièrement les *Contes* de Perrault. De nouveau, le corpus existant sur la question est si important qu'il ne nous a pas paru possible de prétendre pouvoir tout traiter. Il semble néanmoins possible de regrouper les plus importantes d'entre elles sous trois catégories : l'étude du style simple, la voix du narrateur et la présence de l'implicite.

### 1.3.1. Le style simple

Nous l'avons vu, les *Contes* jouent sur une prétendue adresse aux enfants<sup>180</sup>. Dès lors, ils emploient nécessairement un style adapté à leur auditoire ou, plus précisément ici, un style adapté au lectorat qu'ils se prétendent viser. L'article de Fumaroli compare notamment le conte *Les Enchantements de l'éloquence* de M<sup>lle</sup> l'Héritier et la version de Perrault, *Les Fées*<sup>181</sup>. Fumaroli affirme que ce qui distingue principalement M<sup>lle</sup> l'Héritier de Perrault est ici la « brièveté simple<sup>182</sup> » employée par le conteur. À ce sujet, Aurélia Gaillard s'appuie sur la théorisation cicéronienne<sup>183</sup> pour définir ce style simple : c'est « l'un des trois styles de rhétorique, héritée de Cicéron, le *genus humile*, opposé au *medium* et *vehemens*<sup>184</sup> ». Tandis que par exemple la tragédie relèverait du style élevé (*vehemens*) et la fable du style moyen (*medium*), la comédie et apparemment les contes de Perrault relèvent, eux, du style simple (*genus humile*). Aurélia Gaillard précise alors qu'elle entend « le style simple de Perrault » au sens de « tiré du côté de la « naïveté » (notion qui n'est pas péjorative, mais synonyme de naturel)<sup>185</sup> ». Elle va même plus loin, en qualifiant ce style simple d'« exercice stylistique<sup>186</sup> » pour Perrault.

Concrètement, pour Aurélia Gaillard, ce style naïf ressort par : la « brièveté des histoires<sup>187</sup> » et l'emploi d'un lexique « populaire, paysan, oral ou enfantin<sup>188</sup> » fait de

---

<sup>179</sup> D. Reguig-Naya, « Contes merveilleux, Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes », *Féeries* [En ligne], n° 4, 2007, p. 4. URL : [Contes merveilleux, Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/contes-merveilleux-perrault-fenelon-mailly-prechac-choisy-et-anonymes), consulté le 1<sup>er</sup> mai 2022.

<sup>180</sup> Voir *supra*, 1.1.

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

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

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

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

<sup>185</sup> *Id.*

<sup>186</sup> *Id.*

<sup>187</sup> *Id.*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 85.

néologismes [...], d'archaïsmes lexicaux et d'onomatopées. La partie détaillée d'analyse de texte dans *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, écrite par Lauriane Maisonneuve, n'a pour corpus que les *Contes de fées* d'Aulnoy. Ainsi, nous réemployons les types de preuves définis par Aurélia Gaillard du style simple (néologismes, dérivations impropres, archaïsmes lexicaux et onomatopées) et les appliquons chez Perrault, notamment grâce à l'article du professeur et chercheur Cyril Aslanov<sup>189</sup>, bien que Lauriane Maisonneuve n'étudie pas ce corpus. Cyril Aslanov relève l'emploi du néologisme « des sophras<sup>190</sup> » dans *La Barbe bleue*, et commente : « le terme *sopha/sofa*, qui n'est autre que la forme turquifiée de l'arabe صَفَّة *suffah* « banquette surélevée<sup>191</sup> ». Pour ce qui est des archaïsmes, le professeur relève celui de « collet monté<sup>192</sup> » dans *La Belle au bois dormant*<sup>193</sup>, ainsi que « l'emploi de *mère-grand* au lieu de *grand-mère* dans *La Belle au bois dormant* et dans *Le Petit chaperon rouge*<sup>194</sup> » et enfin l'emploi du verbe « ouïr » dans *Le Petit Poucet*<sup>195</sup> et *La Belle au bois dormant*<sup>196</sup> et du verbe « entendre », au sens de « comprendre » dans le *Petit Poucet*<sup>197</sup>. Pour finir de citer chez Perrault toutes les preuves du style simple, telles que définies par Aurélia Gaillard, nous pouvons enfin relever les onomatopées suivantes : « Ah ! » dans *La Belle au bois dormant*<sup>198</sup>, *Cendrillon*<sup>199</sup> et *Le Petit Poucet*<sup>200</sup>, « Oh ! » et « Toc, toc » dans *Le Petit Chaperon rouge*<sup>201</sup>, « Hé bien » dans *La Barbe bleue*<sup>202</sup>, *Les Fées*<sup>203</sup> et *Cendrillon*<sup>204</sup> et enfin « Ô Ciel ! » et « Oui-dà » dans *Les Fées*<sup>205</sup>. Aurélia Gaillard cite également Roger Zuber, pour qui les nombreuses répétitions dans les *Contes* « participent<sup>206</sup> » à ce style simple ; elle relève notamment dans *La Belle au bois dormant* : « si fâché [...] si fâchée<sup>207</sup> ».

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

<sup>190</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 222.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 188 et 197.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 293, 298, 301 et 303.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 251 et 253.

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

<sup>207</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 188.

L'emploi de cette brièveté simple, conformément à la thèse de Tony Gheeraert<sup>208</sup>, semble bien volontaire : en témoignent les modifications effectuées par l'auteur entre le manuscrit de 1695 et l'édition de 1697. Aurélia Gaillard relève les changements dans *Le Petit Chaperon rouge*. Elle note d'abord que « la première version disait : « Il heurta à sa porte : Toc ! Toc ! ». La suppression du complément et le passage au présent de narration accompagnent mieux l'effet d'oralité souhaité<sup>209</sup> ». En effet, Perrault l'a remplacé par : « il heurte : Toc, toc<sup>210</sup> ». Elle relève également une autre modification : « la fameuse formule qui suit, « Tire la chevillette, la bobinette cherra », relève du même travail. Les dictionnaires de l'époque ignorent les diminutifs « chevillette » et « bobinette » et ne renseignent pas non plus sur le mécanisme exact d'ouverture de porte (bobine et cheville ne se rapportant pas à un système de fermeture de porte)<sup>211</sup> ». Perrault a en effet inversé les termes entre l'édition manuscrite et l'édition chez Barbin ; pour Aurélia Gaillard, c'est le témoin « d'une méconnaissance dudit mécanisme<sup>212</sup> », le mécanisme d'ouverture de porte se voulant ainsi simple et populaire. Elle résume : « il s'agit donc là d'un exemple typique de reconstruction imaginaire d'un réel paysan (aussi bien dans l'objet concret que dans le langage employé)<sup>213</sup> ».

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

### 1.3.2. La narration et l'hétérogénéité énonciative

Nous allons ici étudier la présence de la narration et l'hétérogénéité énonciative dans les *Contes* de Perrault. Cette partie étant relativement longue et elle-même hétérogène, nous annonçons rapidement ce que nous verrons ici : tout d'abord l'emploi de pronoms personnels qui trahissent la présence du narrateur avec l'article de Jean-Michel Adam, puis nous nous rapporterons à Marc Escola qui distingue la voix de l'auteur et celle du narrateur. Ensuite, nous

---

<sup>208</sup> Voir *supra*, 1.1.4.

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

<sup>210</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 208.

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

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>213</sup> *Id.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 84.

résumerons les études d'Aurélia Gaillard et de Jean-Paul Sermain qui distinguent, quant à eux, la voix conteuse et la voix narrative dans celle de la nourrice, après quoi nous verrons que, selon Roger Zuber, c'est bien cette présence narratrice qui permet de faire tenir l'illusion du merveilleux féerique.

Jean-Michel Adam, dans son article « L'énonciation narrative dans les *Contes* de Perrault », relève et étudie la présence du narrateur. Pour lui, ce dernier n'est pas présent, sauf dans *La Belle au bois dormant* et l'emploi du déterminant possessif « ma », dans *Cendrillon* avec le pronom possessif « nos », ainsi que dans *Riquet à la houppe* et l'emploi de ce qu'il qualifie être une « formule d'impuissance qui met en évidence sa difficulté de dire<sup>215</sup> ». Dans un second temps, il étudie l'emploi des « on », si bien qu'il leur distingue deux usages : le « on » incluant notamment le lecteur, et le « on » qui représente un groupe de personnages anonymes. « ON crée une sorte de monde commun aux personnages, à la voix narrative et aux lecteurs<sup>216</sup> ». De fait, Adam distingue déjà une forme d'hétérogénéité énonciative allant de, selon lui, un narrateur absent la plupart du temps, à un narrateur qui apparaît par l'emploi d'un « on » incluant le lecteur et lui. Cet article n'est cependant pas le plus poussé sur l'hétérogénéité énonciative des *Contes*.

Marc Escola propose entre autres dans son étude des *Contes* un chapitre sur « la « narration jouée » : deux conteurs pour un conte<sup>217</sup> » qui met en lumière la distance installée par l'auteur sur son récit (il s'en « désolidarise<sup>218</sup> »). Marc Escola se sert alors de la formulation de Boileau, la « narration jouée », pour l'étudier et en déduire que « le conte demande donc de consentir ponctuellement à une illusion dont on n'est pas dupe, donc de jouer à être ce lecteur qu'on n'est pas, tout comme le conteur n'est pas l'auteur de l'histoire qu'il rapporte, ni même un simple narrateur<sup>219</sup> ». Marc Escola distingue ainsi deux voix : celle de l'auteur, et celle du conteur de qui il tient le conte. C'est par le fait que l'auteur (ici, Perrault) se dédouane de la responsabilité du récit (il ne fait que le rapporter, il se distingue du conteur de qui il la tiendrait), que l'auteur peut se permettre d'écrire des commentaires au sein de la narration, sur l'histoire, ainsi que sur le genre du conte lui-même. Pour Marc Escola, Perrault se le permet également du fait qu'il instaure un rapport hiérarchique entre sa propre voix, et celle du conteur de qui il tient les histoires : Perrault commenterait « en affichant régulièrement sa supériorité sur un

---

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

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 69.

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

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 99.

hypothétique narrateur antérieur réputé plus « naïf »<sup>220</sup> », « comme s'il rapportait une histoire dont il n'était pas l'ordonnateur et dont il n'est finalement pas responsable<sup>221</sup> ». Pour Escola, le lecteur se voit donc contraint de se plier au jeu de l'hétérogénéité énonciative en devant effectuer, lui, une double lecture<sup>222</sup>.

Aurélia Gaillard relève également plusieurs voix de conteurs, bien qu'elles diffèrent de celles mentionnées par Escola. Dans son chapitre « La Voix des nourrices<sup>223</sup> », elle distingue une « double voix conteuse<sup>224</sup> » : la voix narrative et la voix commentative. Elle renvoie à l'ouvrage *Les voix des contes* de Cyril François<sup>225</sup> pour l'explication du « rôle des parenthèses chez Perrault comme mise à distance de l'histoire<sup>226</sup> », parenthèses employées par Perrault avec la voix commentative, avant d'étudier plusieurs exemples. Ces derniers, dont la mention des bottes de sept lieues<sup>227</sup> ou des « songes agréables » dont « (l'Histoire n'en dit pourtant rien)<sup>228</sup> » dans *La Belle au bois dormant*, permettent à Aurélia Gaillard de montrer le brouillage des deux voix conteuses : l'on ne sait plus de laquelle il s'agit. La voix se fait passer pour celle de la « mie conteuse<sup>229</sup> », mais, selon la spécialiste, elle ne peut pas l'être puisque cette voix est trop moderne et consciente du caractère « friable<sup>230</sup> » des contes. Elle étudie enfin toutes les rumeurs présentent dans les *Contes*<sup>231</sup>, comme étant une voix supplémentaire s'ajoutant à celles déjà relevées (narratrice et commentatrice). Aurélia Gaillard résume que « les voix, ainsi, se multiplient, se confondent. Le strict partage entre une voix narrative et une voix commentative ne tient pas toujours<sup>232</sup> ». La spécialiste en conclut, en reprenant l'expression de Jean-Paul Sermain, que cette « énonciation polyphonique<sup>233</sup> » permet une corrélation entre le conte lui-même et le contexte de transmission orale que Perrault prétend réemployer<sup>234</sup>. Aurélia Gaillard rejoint en effet complètement la thèse de Jean-Paul Sermain dans *Le conte de fées, du*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 99.

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

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

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 81.

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

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

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

<sup>228</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 194.

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

<sup>230</sup> *Id.*

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

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 82.

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

<sup>234</sup> Voir *supra*, I.1.

*classicisme aux Lumières*<sup>235</sup> : « [le conte] se présente comme une version écrite d'un antécédant oral sur lequel il attire le regard [...]. Les auteurs de conte ne se contentent pas de se référer à un conte antérieur, populaire, archaïque, adressé aux enfants, et de se qualifier par leur attention aux attentes d'un nouveau public. Ils s'efforcent de rendre sensible comment un même récit a été pris en charge par des sujets différents, dans des mouvements historiques et avec des interventions opposées : dans le même conte se fait entendre plusieurs voix<sup>236</sup> ». En somme, pour Aurélia Gaillard, cette pluralité de voix serait « une manière de souligner l'hétérogénéité énonciative constitutive du genre [du conte] tel qu'il est en train de se fonder et l'acte même de cette fondation.<sup>237</sup> », soit la « primauté du contage sur le conte<sup>238</sup> ».

Qu'est-ce que ces présences narratrices permettent ? C'est la question à laquelle répond notamment Roger Zuber dans un article, « La voix de la conteuse et le goût du merveilleux », extrait de l'introduction qu'il a écrite pour l'édition des *Contes* de 1987<sup>239</sup>. Roger Zuber y définit le merveilleux des *Contes* de Perrault (par opposition au « merveilleux chrétien<sup>240</sup> »), qu'il présente comme étant cohérent par rapport à sa position de Moderne dans la querelle des Anciens et des Modernes. Ce merveilleux est, précise-t-il, un « merveilleux féerique<sup>241</sup> ». Roger Zuber remarque ainsi, à la différence des ouvrages publiés à l'époque de Perrault<sup>242</sup>, que ses contes sont emprunts de beaucoup de féerie (bien que le professeur note que, en eux-mêmes, celle-ci ne soit pas très marquée). Comment Roger Zuber définit le merveilleux féerique ici ? Bien qu'il ne soit « pas celui de Walt Disney<sup>243</sup> », il est tout ce qui peut paraître invraisemblable : « les dons des fées », « la baguette magique », « le festin préparé sous terre<sup>244</sup> », « c'est [...] la pantoufle de Cendrillon », « l'interdit de minuit ou les petits signaux du chiffre sept : les sept premières fées, les sept fils du bûcheron, les sept filles de l'ogre... jusqu'aux sept ans de Riquet, à l'heure où naquit sa future épouse<sup>245</sup> », etc. Cela dit, Roger Zuber souligne la nécessité qu'avait Perrault de faire croire à ce merveilleux féerique, entreprise

---

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

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

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 83.

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

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

<sup>241</sup> *Id.*

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

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

<sup>244</sup> *Id.*

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 4.

alors non gagnée d'avance dès lors que « le merveilleux féerique était, de longue date, aimé du grand monde, mais il l'était à dose homéopathique<sup>246</sup> » ; c'est « une entreprise absolument inédite qui [...] s'expose à la raillerie du beau monde<sup>247</sup> ». Pour Roger Zuber, c'est sur cette voix de la nourrice, qu'il décrit élogieusement<sup>248</sup>, que le merveilleux féerique des *Contes* repose. Loin d'affirmer que ces contes s'adressent aux enfants, il explique en revanche que le système narratif de la voix de la nourrice permet de « traite[r] [les lecteurs] comme des enfants<sup>249</sup> ». Dès lors, cette voix conteuse fait tenir debout l'in vraisemblable, de faire passer pour crédible des éléments que le lecteur sait être merveilleux. La voix de la nourrice permet, ainsi, de croire aux *Contes*. Elle est, selon les termes de Roger Zuber, « la meilleure garantie qu'ait pu se procurer l'écrivain<sup>250</sup> ».

### 1.3.3. L'implicite

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

« La simplicité n'est ici qu'apparence, et la naïveté, feinte et délicate<sup>251</sup> » ; telle est une phrase qui semble résumer l'article de Jacques Chupeau. Ce dernier s'emploie en effet à montrer les « ruses du langage<sup>252</sup> » de ce qu'il qualifie de « genre masqué<sup>253</sup> ». Il prend pour corpus le conte du *Petit Chaperon rouge* en particulier, du fait que ce dernier illustre bien, selon lui, la volonté de l'auteur de rendre son texte apparemment naïf et enfantin, qui cache une autre lecture pour ceux capables de la déchiffrer ; le conte incarnerait particulièrement la nécessité de l'emploi de l'implicite. Jacques Chupeau écrit en ce sens : « le jeu métaphorique qui fait du conte un récit à double fond où, par le biais de l'équivoque, une histoire qui ressemble à la transcription naïve d'un « conte de vieille » dissimule en réalité un autre récit que le lecteur est

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 5.

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

<sup>249</sup> *Id.*

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 3.

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

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>253</sup> *Id.*

invité à déchiffrer [...] un récit dont la simplicité transparente n'est qu'une apparence trompeuse [...]. Une telle économie de moyens favorise le double projet du conteur : elle donne à la narration cette simplicité dramatique et ce rythme musical qui frapperont vivement l'esprit et la sensibilité de l'enfant ; mais elle permet aussi, à l'intention des adultes cette fois, d'offrir un texte parfaitement maîtrisé, débarrassé des informations parasites, dont la limpidité apparente permet de faire jouer avec un maximum d'efficacité l'humour verbal<sup>254</sup> ». La seconde partie de l'article relève ainsi le système d'équivoque enjoué dans *Le Petit Chaperon rouge*, sur l'emploi de formulations de suggestions plutôt que d'affirmations qui provoquent cette « une exploitation poussée de la double entente et de l'allusion<sup>255</sup> ». Concrètement, pour Jacques Chupeau, tout le conte prépare la scène où la fillette « voit le loup », au sens figuré et sexuel du terme. La scène de la rencontre et le dialogue entre les deux personnages en est son apogée : le déguisement du loup brouillerait la frontière entre humain et animal ce qui rappellerait un comportement sexuel potentiellement bestial, les verbes employés (Jacques Chupeau relève « embrasser », « courir », « voir » et même « écouter »<sup>256</sup>) sont teintés de connotation sexuelle et les répliques de la fillette seraient le témoin de sa naïveté de jeune fille sans expérience (elle s'étonne de tout, puisqu'elle découvre le corps de l'autre et la sexualité), ce quoi aurait « pour effet de mettre en relief l'équivoque des répliques du loup<sup>257</sup> ». C'est pourquoi Jacques Chupeau en vient à conclure : « la lecture que nous avons esquissée conduit à transformer la surface limpide du conte en miroir. S'y réfléchit d'abord l'esprit d'une société dont le goût du divertissement s'accommode des plaisanteries un peu lestes, pourvu qu'elles s'enveloppent d'un langage bienséant : libre à l'adulte d'entendre la malice dès lors que le récit peut être conté à l'enfant. Se reflètent aussi dans le miroir du conte l'humour et la parfaite maîtrise de l'écrivain<sup>258</sup> ».

Quelques années après Jacques Chupeau, Jean-Pierre Mothe publie un ouvrage qui, bien que prenant cette fois pour corpus le conte de *La Barbe bleue*, défend une thèse similaire : « si le conte est pudique dans son expression, il reste infiltré et dans certains cas obsédé par des problèmes sexuels<sup>259</sup> ». Mothe prend ainsi *La Barbe bleue* comme ligne directrice pour mettre en lumière la sexualité perverse et « déviante » cachée. Dans ce conte, il voit la barbe bleue

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>255</sup> *Id.*

<sup>256</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 210-211.

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

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

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

comme un moyen de cacher une impuissance sexuelle<sup>260</sup>, et un contrat entre Barbe bleue et sa jeune épouse de, sous couvert de ne pas pénétrer dans le cabinet avec la clef, qu'elle soit autorisée à voir des amants si et seulement si cela demeure stérile (il y aurait ainsi une analogie implicite entre le cabinet et le sexe féminin que la jeune fille ne doit pas ouvrir)<sup>261</sup>. Or, cette interdiction est bien implicite dans le conte.

---

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

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

## 2. Présentation du champ de recherche

Le 31 mai 2008, se tenait à la Sorbonne une journée d'étude organisée par Claire Badiou-Monferran ; à la suite de cette journée a été publié l'ouvrage *Il était une fois l'interdisciplinarité, approches discursives des Contes de Perrault*<sup>262</sup>, rassemblant les actes des différents intervenants. Ce dernier a permis une évolution, voire un changement de regard sur les *Contes* de Charles Perrault. Delphine Reguig-Naya, dans son compte-rendu publié deux ans après *Il était une fois l'interdisciplinarité*, salue effectivement le renouveau qu'il incarne. Selon elle, l'ouvrage « choisit » « le « défigement » et le « bougé » [...] contre l'impensé du présupposé ou la satisfaction de la pérennité théorique<sup>263</sup> ». Elle va encore plus loin dans la conclusion de son compte-rendu en ajoutant : « on est heureux de lire que la pensée, l'écriture et la fabrique de ce type d'ouvrage stimulant, qui place les *Contes* au cœur d'une entreprise de mise en mouvement de la recherche<sup>264</sup> ». Dès lors, la lecture que propose Claire Badiou-Monferran dépasse celles notamment psychanalytiques, psychologiques ou infantiles qui abondaient. Son interdisciplinarité lui permet alors d'ouvrir la porte à une lecture des *Contes* nouvelle, notamment basée davantage sur l'histoire des émotions ou sur la rhétorique.

### 2.1. Cadre théorique et conceptuel

« C'est, du coup, l'accroissement comme la complexification de cet espace intérieur que révèle une histoire des émotions : la saisie de troubles toujours plus variés, étageant leur profondeur depuis l'émotion, jusqu'au sentiment, à la passion, voire aux perversions ou à la folie<sup>265</sup> ».

---

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

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

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 10.

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

## 2.1.1. Les émotions

### 2.1.1.1. L'histoire des émotions

« Quelles sont les normes émotionnelles de l'âge classique ? Elles valorisent la contenance de ses émotions en public et une plus grande sincérité en privé<sup>266</sup> ». Pierre-Emmanuel Moog rappelle ainsi deux piliers de l'histoire des émotions au XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir l'impératif de maîtrise de soi et l'idéal de l'honnête homme qui en découle.

Edmond Huguet définit une émotion, dans son dictionnaire sur le langage du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>267</sup>, comme étant une « commotion » ou « désordre », une « agitation quasi corporelle ». Tandis que l'on pourrait croire à une distinction nette entre les termes « émotion », « sentiment » et « passion »<sup>268</sup>, Martial Guédron résume qu'« il arrive, dans le langage usuel, que les termes « passion » et « émotion » soient employés indifféremment, même si ce dernier s'applique plutôt aux réactions affectives intenses et momentanées, par opposition au « sentiment », qui désigne des états plus stables<sup>269</sup> ». Il semblerait donc y avoir, dans l'emploi des termes, une hiérarchie en fonction de la durée de cette « agitation quasi corporelle » : elle va de passagère (une émotion), à relativement présente (une passion), jusqu'à être plus ancrée (un sentiment). Il sera ainsi davantage question pour nous d'émotions et de passions, bonnes et mauvaises.

L'ouvrage *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, comme son titre l'indique, retrace l'histoire des émotions commençant dès l'Antiquité. Georges Vigarello rappelle que, déjà à l'époque romaine, l'homme subit un impératif de maîtrise de ses émotions. Autrement, il tomberait dans « l'inévitable passion de la femme ou du populaire, l'égarement des esclaves, la cruauté du barbare ou de l'étranger<sup>270</sup> ». Pour l'homme, sa gestion de ses émotions est donc, la condition de sa supériorité hiérarchique sociale. Nous retrouvons ce même impératif au XVII<sup>e</sup> siècle, bien que celui-ci soit cette fois inhérent au contexte social de la cour. Cet impératif s'étend à davantage de monde. C'est ce qu'explique l'historien : « tout autre est le sens d'une maîtrise, apparemment identique, imposée au XVII<sup>e</sup> siècle dans l'univers du

---

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

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

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

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

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

courtisan [...] cette maîtrise diffère de celle de l'époque romaine parce qu'elle concerne tous et toutes : hommes et femmes, supérieurs et inférieurs, maîtres ou domestiques, seigneurs locaux ou étrangers<sup>271</sup> ». Malgré tout, le comportement prescrit demeure celui d'un contrôle extrêmement important de l'émotion affichée : « l'homme de cour est appelé, lui aussi, à dominer ses affects. Il doit, lui aussi, refuser le trouble, l'abandon [...], être maître de ses gestes comme de son visage, de ses paroles comme de son pas<sup>272</sup> ». Georges Vigarello dresse également au fur et à mesure de son introduction une liste des émotions ou passions concernées (liste évidemment non exhaustive, étant donné que l'impératif de maîtrise les concerne quasiment toutes), dont : la joie, les larmes, la colère, la peur, le ravissement, l'abattement, la sérénité, les émois, les inquiétudes, les jubilations, les sueurs, les malaises, les tremblements, ou encore le simple sourire<sup>273</sup>. À ce sujet, Colin Jones cite abondamment l'ouvrage majeur du *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione pour rappeler le principe de *sprezzatura*, où le fait de faire passer pour nonchalant un comportement en fait complètement calculé<sup>274</sup>. À la cour, que ce soit pour cacher un sourire comme une colère vive, il est donc attendu de faire passer pour naturel un contrôle total de l'émotion ou de la passion. C'est en ce sens que Colin Jones résume : « dans cette atmosphère ultra compétitive, le courtisan qui permettait à son visage de trahir ses émotions risquait de faire bénéficier ses rivaux d'un avantage dans leur quête de faveur<sup>275</sup> ». Cela dit, il paraît important de noter qu'il existe malgré tout une hiérarchisation dans ce contrôle. Il est en effet attendu que les passions jugées plus négatives soient davantage maîtrisées que les autres. C'est ce que rappelle Pierre-Emmanuel Moog : « il ne s'agit pas de refouler ses émotions dans une apathie stoïcienne mais de savoir les dominer pour en limiter la manifestation, surtout pour les émotions mauvaises (les passions des moralistes comme la colère, l'envie, la jalousie) ; la manifestation d'émotions positives (comme la joie, la tendresse) devant aussi être proportionnée à la cause<sup>276</sup> ». Dès lors, Alain Montandon résume l'état de la maîtrise des émotions au XVII<sup>e</sup> siècle à la cour par les termes suivants : il existe un « idéal omniprésent de la mesure » et, pour y tendre, l'emploi d'une « autocontrainte de tout le corps<sup>277</sup> ».

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

---

<sup>271</sup> *Id.*

<sup>272</sup> *Id.*

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

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

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

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

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

maîtriser convenablement d'un point de vue émotionnel. Cet idéal est ainsi évidemment ancré, comme le rappelle Georges Vigarello, dans l'histoire des émotions du XVII<sup>e</sup> siècle : « l'« honnête homme », voire l'« homme de cour », nouvellement défini par les innombrables traités sur l'étiquette et la civilité du XVI<sup>e</sup> siècle, serait un homme de « contrôle » avant d'être un homme d'impétuosité : symbole majeur d'un changement de régime émotif<sup>278</sup> ». Or, comme le souligne Pierre-Emmanuel Moog<sup>279</sup>, c'est un idéal explicitement mentionné par Charles Perrault dans sa « Préface », puisqu'il y oppose « la vertu [et] le vice [car les contes] tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête<sup>280</sup> ». Autrement dit, les *Contes* feraient ainsi un éloge d'une maîtrise des passions. Pierre-Emmanuel Moog, en plus d'expliquer cela en relevant les écrits de Perrault où ce dernier mentionne son « évolution à mieux les maîtriser<sup>281</sup> », en vient à faire une lecture des *Contes* par le prisme de cette histoire des émotions. Il écrit : « en définitive, feindre ou ne pas feindre ses émotions, entre contenance et hypocrisie, entre froideur et sang-froid, entre emportement ou franchise, tel pourrait être l'un des enseignements d'une vie pour Perrault. Le conteur reprend naturellement cette problématique pour ses personnages<sup>282</sup> ».

### 2.1.1.2. Les émotions dans les *Contes*

Dans son article « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », Pierre-Emmanuel Moog se positionne contre la thèse de Max Lüthi, selon laquelle, dans les *Contes*, « le domaine entier du sentiment est absent des personnages des contes populaires, et par conséquent ils manquent totalement de profondeur psychologique<sup>283</sup> », soit la thèse selon laquelle les émotions se résument à « de simples ornements<sup>284</sup> ». Au contraire, l'étude de Pierre-Emmanuel Moog montre que les *Contes* de Perrault recèlent d'émotions. L'auteur résume son article ainsi : « les personnages des contes de Perrault manifestent toute une gamme d'émotions, jusque dans leur corps. Cette étude examine la variété des procédés littéraires utilisés pour exprimer ces émotions avec finesse et la caractérisation complexe des personnages qui en résulte. Ainsi, en combinant leurs compétences à maîtriser ou non leurs émotions avec leurs qualités éthiques (altruisme ou égocentrisme), se constitue une typologie de quatre types de

---

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

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

<sup>280</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 80.

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

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 2, consulté le 2 mai 2022.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 14.

personnages. Il apparaît que leur évolution au cours du récit est fortement corrélée à leur type émotionnel, ce qui permet de dégager une structure morale sous-jacente aux contes de Perrault<sup>285</sup> ». Pierre-Emmanuel Moog relève toutes les manifestations d'émotions, en distinguant celles qui se traduisent par un champ lexical précis, ou bien par une manifestation corporelle (sourire, pleurs, se jeter à terre, trembler, etc.)<sup>286</sup>. Ce dernier point est extrêmement intéressant puisqu'il lui permet d'étoffer considérablement la quantité et la variété d'émotions des personnages, et ce en plus des « intensités émotionnelles variables<sup>287</sup> » et de « l'abondance et la diversité de ce vocabulaire<sup>288</sup> ». Pierre-Emmanuel Moog cite dans son article de nombreux exemples d'émotions qu'il a relevées<sup>289</sup>, mais il récapitule surtout tous ces relevés en tableaux : un premier relatif au vocabulaire des émotions<sup>290</sup>, un deuxième pour les manifestations corporelles des émotions<sup>291</sup>, et un dernier tableau pour la typologie des comportements émotionnels<sup>292</sup>.

En effet, il se sert de ces relevés pour dresser une typologie des personnages en fonction de leurs émotions et comportements qui en découlent ; il distingue ainsi quatre catégories. La première, catégorie A, est celle des personnages « altruistes émotifs<sup>293</sup> ». Il appelle « altruiste » « une attitude qui tient compte des sentiments des autres, soit pour les privilégier aux siens (altruisme fort), soit pour les équilibrer aux siens (altruisme faible). Aussi, outre la bonté, nous retiendrons comme altruiste le comportement de préservation psychique (légitime défense) même s'il peut nuire aux autres de manière collatérale<sup>294</sup> ». Parmi eux, selon l'auteur, l'on retrouve le maître d'hôtel de *La Belle au bois dormant*, ainsi que l'épouse de l'ogre du *Petit Poucet*. Le deuxième type, catégorie B, est celui des personnages « altruistes à émotivité maîtrisée<sup>295</sup> », parmi lesquels l'on retrouve Cendrillon ou le Petit Poucet. Le troisième type, catégorie C, est celui que Pierre-Emmanuel Moog appelle les « égocentriques émotifs<sup>296</sup> ». Il entend par « égocentrique » « l'attitude consistant à tenir compte uniquement de ses propres sentiments et aucunement de ceux des autres, qui sont manipulés afin d'augmenter son plaisir

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 25.

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

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

<sup>288</sup> *Id.*

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 15-17, voir Annexe 2, p. 78.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 17-20, voir Annexe 3, p. 79.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 21, voir Annexe 4, p. 81.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>294</sup> *Id.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 8-10.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

personnel<sup>297</sup> ». Sont concernés ici selon lui : l'aînée des *Fées*, Barbe bleue et l'Ogresse dans *La Belle au bois dormant*. Enfin, la dernière catégorie, D, est celle des personnages « égocentriques à l'émotivité maîtrisée<sup>298</sup> » dont font partie le Loup du *Petit Chaperon rouge*, le Chat botté ainsi que l'épouse de *La Barbe bleue*.

La dernière partie de l'article s'emploie à déduire « le sort des personnages en fonction de leur type émotionnel<sup>299</sup> », puisque Pierre-Emmanuel Moog relève effectivement une corrélation, qui semble valider sa typologie, entre l'appartenance des personnages à telle ou telle catégorie et leur destin dans le récit. Pour ce qui est du type C, les égocentriques émotifs, ils meurent assez terriblement : Pierre-Emmanuel Moog relève que « Barbe bleue est trucidé ignominieusement par derrière ; la brutale sœur des « Fées » crève seule « au coin d'un bois » ; la belle-mère ogresse se suicide de manière atroce<sup>300</sup> ». Bien que l'on puisse penser que les personnages de type A mériteraient une fin joyeuse comme récompense, l'auteur note que ce n'est point le cas<sup>301</sup> puisque « leurs parcours se terminent de façon moyenne [...] ces personnages ne peuvent pas être des héros (de fait ils sont respectivement un antihéros et deux personnages secondaires), car, quoique bons, leur émotivité les entrave<sup>302</sup> ». En revanche, les personnages de type B, qu'il qualifie de « héros positifs<sup>303</sup> », semblent être récompensés d'une fin joyeuse : « Cendrillon, de jeune fille opprimée, s'est transformée en princesse, et se réconcilie avec sa famille, autant grâce à ses propres ressources morales qu'à l'aide extérieure. Poucet, de « souffre-douleurs de la maison », prend l'ascendant sur sa famille et fait fortune, gagnant le respect de tous, par ses propres capacités à conserver son calme. Ces personnages terminent donc merveilleusement bien<sup>304</sup> ». Malgré tout, ce sont les personnages de type D, plus négatifs, qui s'en sortent le mieux. Que ce soit le Loup, le Chat, ou bien l'épouse de Barbe bleue, ils parviennent tous à leurs fins grâce à un contrôle de leurs émotions et des actions manipulatoires de dissimulation d'émotions réelles<sup>305</sup>. Ainsi, il apparaît, et c'est ce qu'explique Pierre-Emmanuel Moog, qu'une certaine gestion des émotions (ou « compétences

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 11-13.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>300</sup> *Id.*

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

<sup>302</sup> *Id.*

<sup>303</sup> *Id.*

<sup>304</sup> *Id.*

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

émotionnelles<sup>306</sup> ») soit valorisée dans les *Contes* : ceux qui les gèrent mal ont une fin tragique, tandis que ceux qui les maîtrisent parviennent à leurs fins. S’ancrant alors effectivement dans l’histoire des émotions que nous évoquons plus tôt<sup>307</sup>, l’auteur résume les différentes conclusions de son article de la manière suivante : « Perrault reprend à son compte la norme sociale qui valorise non pas l’insensibilité mais la retenue des émotions<sup>308</sup> ».

Une dernière partie de l’article détaille les motivations et techniques potentielles de maîtrise des émotions qu’ont plusieurs personnages (dont le Loup du *Petit Chaperon rouge*, le Chat botté, l’épouse de Barbe bleue, Barbe bleue, l’Ogresse de *La Belle au bois dormant*, Cendrillon, le Petit Poucet, l’épouse de l’Ogre dans *Le Petit Poucet*). Nous nous appuyerons plus tard sur partie de l’étude pour notre propre analyse<sup>309</sup>.

## 2.1.2. La tradition rhétorique

Après être officiellement née, pratiquée et théorisée à l’Antiquité<sup>310</sup>, après avoir été enseignée au Moyen-Âge et pratiquée avec l’exercice de la *disputatio*<sup>311</sup>, la rhétorique n’a pas été, contrairement aux idées reçues, en pause jusqu’au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

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

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>307</sup> Voir *supra*, 2.1.1.1.

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

<sup>309</sup> Voir *infra*, 2.3.

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

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

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

à l'Église. Ces sermons sont de grands événements, auxquels assiste toute la société mondaine. Or, cette « éloquence de la chaire » se caractérise principalement par son excitation des passions : le public y vient pour être transporté, pour ressentir des émotions fortes, et plus particulièrement pour pleurer, comme après les sermons ou éloges funèbres de la famille royale de Bossuet, réputés pour être particulièrement émouvants. Marc Fumaroli cite aussi par exemple le prédicateur Nicolas Caussin qui théorise ses propres « grands mouvements fondés sur une version chrétienne des passions oratoires<sup>313</sup> ». Autrement dit, l'« éloquence de la chaire » se fonde sur un fort emploi du *pathos*.

Le *pathos* est théorisé par Aristote dans la *Rhétorique*<sup>314</sup>. Il est, selon lui, un des trois aspects inhérents à tout discours. Les autres sont l'*ethos*, soit l'image que le locuteur renvoie, et le *logos*, l'argumentation. Aristote définit le *pathos* comme étant « les dispositions où l'on met l'auditeur<sup>315</sup> », « quand le discours amèn[e] [les auditeurs] à éprouver une passion<sup>316</sup> », soit l'impact émotionnel produit par le discours sur l'auditoire. Il semblerait alors, *a priori*, que le *pathos* employé, conformément à la tradition rhétorique à l'époque de Perrault, et les émotions des personnages qu'étudie Pierre-Emmanuel Moog<sup>317</sup> ne soient pas en lien : tandis que l'un renvoie aux émotions provoquées à l'auditoire, l'autre se concentre sur les émotions ressenties par l'orateur. Or, ils sont pourtant effectivement liés.

C'est ce que permet de constater l'étude de la « sincérité » que fait Clément Viktorovitch. Il attire en effet l'attention sur l'impact lorsque l'orateur est sincère, ou, plus particulièrement, sur la nécessité non pas d'être, mais de « paraître sincère<sup>318</sup> ». Il explique : « si nos auditeurs n'ont pas le sentiment que nous sommes, nous-mêmes, convaincus par ce que nous soutenons, pourquoi nous feraient-ils confiance ? Que nous soyons ou non authentiquement sincères, il va donc falloir réussir à en donner l'impression. Paraître dire ce que nous pensons, et être qui nous prétendons<sup>319</sup> ». Aristote avait déjà porté l'intention sur cette condition : « on persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance<sup>320</sup> », bien qu'il précisait déjà qu'il suffisait à cet « honnête homme » d'en avoir le caractère<sup>321</sup>. Dès lors, l'émotion qu'un orateur a (ou prétend avoir) impacte l'émotion provoquée à l'auditoire : elle impacte sur le *pathos* du

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 298.

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

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>317</sup> Voir *supra*, 2.1.1.

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

<sup>319</sup> *Id.*

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

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

discours. Que l'émotion affichée par l'orateur paraisse sincère, ou non, contribue à l'efficacité du discours sur l'auditoire<sup>322</sup>. En somme, il semblerait que les *Contes* de Perrault et l'« éloquence de la chaire » traditionnelle au XVII<sup>e</sup> siècle partagent l'emploi d'une pratique rhétorique bien particulière : celle de la spectacularisation des émotions.

## 2.2. Problématique et hypothèse de lecture

La « séduction [rhétorique] requérait *in fine* une double dissimulation : dissimulation de son intention séductrice (sans quoi l'on ne saurait plaire) et dissimulation de sa visée persuasive (sans quoi l'on ne déplairait à coup sûr)<sup>323</sup> ». Ainsi, les discours de tromperie sont efficaces lorsque la séduction est réussie.

Nous pourrions penser que Perrault met en scène des personnages dépassés par les passions, qui perdent raison et se laissent emporter. Au contraire, beaucoup d'entre eux sont particulièrement maîtres d'eux-mêmes, conformément à l'idéal de l'honnête homme au XVII<sup>e</sup> siècle. Cet impératif concerne en particulier les émotions ou passions jugées mauvaises, ce qui n'est en revanche pas être le cas dans les *Contes*. En effet, beaucoup de personnages semblent correspondre à cet idéal de contrôle des passions, quelles qu'elles soient : tant qu'ils sont capables de dissimuler leurs passions réelles et de feindre des émotions, ces personnages parviennent à leurs fins. Nous sommes ainsi entrés, avec ce constat de gestion du *pathos*, dans une lecture effectivement rhétorique des *Contes* de Perrault. Comme nous l'évoquions en introduction, la rhétorique peut se définir aujourd'hui ainsi : « l'ensemble des procédés discursifs permettant de susciter ou de renforcer l'adhésion des individus aux propositions qu'on leur soumet<sup>324</sup> ». Parmi ces procédés, certains sont ce que l'on appelle « manipulateurs<sup>325</sup> », et vont jouer notamment sur le *pathos* du discours.

---

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

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

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

<sup>325</sup> *Id.*

Il est important cependant de préciser que, contrairement aux idées reçues et à ce que nous allons solliciter par la suite, « la rhétorique n'est pas une manipulation, mais elle peut être manipulateur<sup>326</sup> ». En revanche, nous allons effectivement nous concentrer, dans le cas des *Contes*, sur la rhétorique essentiellement manipulateur. Comment définir la *manipulation* ? Selon Clément Viktorovitch, elle consiste à « agir dans l'ombre, et frapper sans que la victime ait eu seulement conscience de la présence d'une menace<sup>327</sup> ». La manipulation se caractérise ainsi par un mouvement de « contournement<sup>328</sup> » dans le discours. Or, c'est exactement ce même mouvement que théorise Laurent Susini dans *L'insinuation convertie*. Il définit en effet le procédé d'insinuation comme étant une « subtile pénétration<sup>329</sup> » qui passe par des procédés rhétoriques visant à « dérouter, répéter, semer, voiler<sup>330</sup> » : insinuer fait donc partie de la manipulation. De plus, la manipulation et l'insinuation cherchent toutes deux à tromper la défiance du destinataire : l'orateur doit ainsi passer par des biais rhétoriques subtils. En somme, le discours devient « une arme d'autant plus efficace qu'elle paraît inoffensive<sup>331</sup> ».

Il semblerait surtout que l'on puisse regrouper ces termes sous celui de « perversion ». Pour Jean-Pierre Mothe, « si l'on suit l'étymologie, la perversion est un détournement, un retournement de l'ordre moral, social et religieux, et de toutes les règles<sup>332</sup> ». De la même manière, Jean de Palacio appuie sa définition sur celle d'Edgar Poe Allan Poe et de Joséphin Peladan et affirme que « la perversité serait donc un détournement des mécanismes et des circuits de la raison<sup>333</sup> », s'appuyant bien sur quelque chose qui fait « illusion<sup>334</sup> ».

Cela étant, il n'est pas à la portée du premier venu d'utiliser une rhétorique perverse efficace. Le néologisme du *savoir-faire*, condamné par le Père Bouhours, désigne l'« habilité, industrie pour réussir ce qu'on entreprend<sup>335</sup> ». Le savoir-faire dépasse ainsi la connaissance pure : c'est une mise en pratique qui, par ses qualités, permet un accès au but donné. C'est pourquoi au-delà de la variété des intrigues, des tons, des thèmes et des formes, nous émettons donc l'hypothèse que les *Contes* de Perrault, en eux-mêmes, relèvent en partie de la perversion,

---

<sup>326</sup> *Id.*

<sup>327</sup> *Id.*

<sup>328</sup> *Id.*

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

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 85.

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

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

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

<sup>334</sup> *Id.*

<sup>335</sup> *Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy* [1694], Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires de l'Académie française [17<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> s.] », 2007. URL : [https://beluga.univ-grenoble-alpes.fr/permalink/33UGRENOBLE\\_INST/1vb34gl/alma991002026409706161](https://beluga.univ-grenoble-alpes.fr/permalink/33UGRENOBLE_INST/1vb34gl/alma991002026409706161), consulté le 9 mai 2023.

et plus particulièrement de ce que nous pouvons appeler une « perversion du savoir-faire discursif ». Nous supposons qu'il y a effectivement une forme de manipulation dans les *Contes*, et qu'elle peut se caractériser par une « tromperie ». L'interlocuteur est ainsi amené à croire quelque chose qui diffère de la réalité.

Encore plus précisément, si le savoir-faire employé par certains personnages des *Contes* de Perrault est aussi efficace, c'est parce qu'il emprunte à diverses compétences qu'il convient d'analyser au moyen de champs disciplinaires différents. C'est pourquoi notre étude sera guidée par une approche interdisciplinaire, qui croisera une lecture sociolinguistique, pragmatique et rhétorique.

## 2.3. Constitution du corpus

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

### 2.3.1. Présentation des extraits

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

#### 2.3.1.1. *Le Petit Chaperon rouge*

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

Situation	Extrait	Page	Repérage <sup>336</sup>
Le petit chaperon rouge croise le Loup dans la forêt. Ce dernier lui pose des questions pour savoir où elle va, et lui indique	« En passant dans un bois [le petit chaperon rouge] rencontra compère <sup>337</sup> le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : « Je vais	208	Chaperon 1

<sup>336</sup> Nous avons opté pour attribuer à chaque extrait un nom de code qui nous permettra d'y faire référence dans nos analyses plus efficacement. Ce que nous appelons ici « repérage » est une partie du titre du conte qui permet de savoir auquel l'extrait appartient et un chiffre en fonction de la chronologie de l'extrait dans le conte.

<sup>337</sup> Catherine Magnien précise en note à propos de l'emploi de « compère » pour qualifier le Loup : « Le mot vient de La Fontaine qui qualifie ainsi certains animaux (le renard, le loup) pour en signaler la débrouillardise et l'absence de scrupules moraux », *Contes, op. cit.*, p.208, note 3.

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

### 2.3.1.2. *La Barbe bleue*

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

<b>Situation</b>	<b>Extrait</b>	<b>Page</b>	<b>Repérage</b>
Barbe bleue et sa femme viennent de se marier, il lui donne des indications sur ce qu'elle est autorisée, ou non, à faire pendant qu'il est en déplacement.	« Au bout d'un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu'il était obligé de faire un voyage en Province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence ; qu'il la pria de se bien divertir pendant son absence, qu'elle fit venir ses bonnes amies, qu'elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère. « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne devriez attendre de ma colère. » Elle promit d'observer exactement tout ce qui lui venait d'être ordonné ; et lui, après l'avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. »	220-221	<b>Barbe 1</b>
La femme est entrée dans le cabinet, en dépit des menaces de Barbe Bleue. Ce dernier revient et, se sachant coupable, elle essaye de s'en sortir malgré tout.	« La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu'il avait reçu des Lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l'affaire pour laquelle il était parti venait d'être terminée à son avantage. Sa femme fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle était ravie de son prompt retour. Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qu'il s'était passé. « D'où vient, lui dit-il, que la clef du	224	<b>Barbe 2</b>

	<p>cabinet n'est point avec les autres ? – Il faut, dit-elle, que je l'aie laissée là-haut sur ma table. – Ne manquez pas, dit la Barbe bleue, de me la donner tantôt. » Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe bleue l'ayant considérée, dit à sa femme : « Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ? – Je n'en sais rien, répondit la femme plus pâle que la mort. – Vous n'en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrez, et irez prendre place auprès des Dames que vous y avez vues. » Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante. Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu'un rocher. « Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l'heure. – Puisqu'il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu. – Je vous donne un demi-quart d'heure, reprit la Barbe bleue, mais pas un moment davantage. » »</p>		
--	---	--	--

### 2.3.1.3. *Le Chat botté*

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

Situation	Extrait	Page	Repérage
<p>Le Chat a convaincu son maître de ne pas le manger, et a chassé du gibier. Il va chez le Roi pour le lui donner.</p>	<p>« Tout glorieux de sa proie, [le Chat] s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler. On le fit montrer à l'Appartement de sa Majesté, où étant entré il fit une grande révérence au Roi et lui dit : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître), m'a chargé de vous présenter de sa part. – Dis à ton Maître, répondit le Roi, que je le remercie, et qu'il me fait plaisir. » [...] Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec plaisir les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître. »</p>	236-238	<b>Chat 1</b>
<p>Après avoir donné plusieurs fois du gibier au nom du Marquis de Carabas au Roi, le Chat profite du fait que le Roi passe par-là pour lui présenter son Maître grâce à un stratagème.</p>	<p>« Dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! ». À ce cri le Roi mit la tête à la portière, et reconnaissant le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier, il ordonna à ses Gardes qu'on allât vite au secours de Monsieur le Marquis de Carabas. Pendant qu'on retirait le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre. Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. »</p>	238-239	<b>Chat 2</b>
<p>Le Chat a voyagé avec son Maître et le Roi, en faisant croire au Roi que toutes les terres qu'ils croisaient appartenaient au Marquis de Carabas. Il arrive, avant le Roi et son Maître, dans le château d'un Ogre, pour essayer de lui prendre son château et le faire passer pour celui du Marquis de Carabas.</p>	<p>« Le maître Chat arriva enfin dans un beau Château dont le Maître était un Ogre, le plus riche qu'on ait jamais vu, car toutes les terres par où le Roi avait passé étaient de la dépendance de ce Château. Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence. L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer. « On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? – Cela est vrai, répondit l'Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion. » [...] Quelques temps après, le Chat, ayant vu que l'Ogre avait quitté sa première forme, descendit, et avoua qu'il avait eu bien peur. « On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à</p>	241-242	<b>Chat 3</b>

	fait impossible. – Impossible ? Reprit l'Ogre, vous allez voir », et en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. »		
Le Chat a mangé l'Ogre métamorphosé en souris et peut alors prétendre que son château appartient en fait au Marquis de Carabas.	« Le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi : « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. – Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtimens qui l'environnent ; voyons les dedans, s'il vous plaît. » »	242	<b>Chat 4</b>

### 2.3.1.4. *Cendrillon*

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

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

### 2.3.1.5. *Riquet à la houppe*

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

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

### 2.3.1.6. *Le Petit Poucet*

Résumé du conte	Un Bûcheron et une Bûcheronne ont sept enfants et plus assez d'argent pour les nourrir. Le Bûcheron parvient à convaincre la Bûcheronne qu'il serait préférable de les abandonner dans la forêt plutôt que de les voir mourir de faim chez eux. Le cadet, surnommé Petit Poucet, les entend et ramasse alors des petits cailloux qu'il met dans sa poche. Le lendemain, sur le chemin vers la forêt, le Petit Poucet laisse tomber des cailloux régulièrement, qui lui permettent à lui et ses frères de retourner à leur maison après que les parents les aient abandonnés. Les parents, étant rentrés avant les enfants, ont la surprise de trouver chez eux l'argent qu'un seigneur leur devait. Ils s'offrent alors un festin, après lequel la mère se désole de la perte des enfants. Les enfants rentrent alors dans la maison, chaleureusement accueillis. Après quelque temps, les parents se résolvent de nouveau à les abandonner dans la forêt. Cette fois, le Petit Poucet ne peut prendre que des miettes de pain dans sa poche pour retrouver leur chemin. Malheureusement, les miettes sont mangées par les oiseaux et ils se retrouvent abandonnés au milieu de la forêt, perdus et encerclés de cris de loups. Ils voient au loin une lumière et s'y rendent, sauf qu'ils y trouvent la maison d'un Ogre et y restent pour la nuit. Bien que la femme de l'Ogre essaye de les sauver plusieurs fois, l'Ogre se relève dans la nuit pour les égorger. Le Petit Poucet avait au préalable échangé les couronnes de fleurs que portaient les filles de l'Ogre et les bonnets que lui et ses frères portaient, si bien que l'Ogre trancha la gorge de ses propres filles. Poucet et ses frères s'échappent de la maison et l'Ogre, chaussé de bottes de sept lieues (qui lui permettent de faire une grande distance en peu de temps), les poursuit. Par hasard, il s'endort sur le rocher derrière lequel Poucet et ses frères étaient cachés. Le Petit Poucet lui vole alors ses bottes, et retourne chez sa femme. Il prétend alors que l'Ogre est en danger et qu'elle doit lui donner tout leur argent pour l'aider, ce qu'elle fait. Poucet retrouve alors ses frères chez leurs parents, et leur apporte l'argent. <sup>338</sup>
-----------------	---

<sup>338</sup> À noter que *Le Petit Poucet* chez Perrault a deux fins alternatives ; nous ne résumons ici que celle dont nous avons pris un extrait.

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

### 2.3.1.7. *La Belle au bois dormant*

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

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

Situation	Extrait	Page	Repérage
<i>Incipit</i> du conte.	« Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés qu'on ne saurait dire »	185	<b>Belle 1</b>
A lieu le bûche de la princesse, auquel sept Fées sont priées. Une huitième vient.	« on vit entrer une vieille Fée qu'on n'avait point priée »	186	<b>Belle 2</b>
Le Prince vient de réveiller la Princesse et ils tombent amoureux immédiatement	« [Le Prince et la Princesse] ne s'étaient pas encore dits la moitié des choses qu'ils avaient à se dire »	194	<b>Belle 3</b>
Le Prince et la Princesse se lèvent de la chambre de la Princesse, et vont dîner.	« [le Prince] se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand »	195	<b>Belle 4</b>

Lendemain de la rencontre entre le Prince et la Princesse.	« le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la Ville, où son Père devait être en peine de lui. Le Prince lui dit qu'en chassant il s'était perdu dans la forêt, et qu'il avait couché dans la hutte d'un Charbonnier, qui lui avait fait manger du pain noir et du fromage. Le Roi son père, qui était un bon homme, le crut, mais sa Mère n'en fut pas bien persuadée, et voyant qu'il allait presque tous les jours à la chasse, et qu'il avait toujours une raison en main pour s'excuser, quand il avait couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu'il n'eût quelque amourette : car il vécut avec la Princesse plus de deux ans entiers. »	195	<b>Belle 5</b>
Durant les deux ans de mariage secret entre le Prince et la Princesse, la mère du Prince essaye de lui faire dire la vérité.	« La Reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie, mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret [...]. Ainsi le Prince ne voulut jamais rien dire. »	197	<b>Belle 6</b>
La Princesse (devenue jeune Reine), le Prince et leurs enfants (le Jour et l'Aurore) sont venus emménager chez la mère Ogresse du Prince, après la mort de son père. Peu après, le Prince doit s'absenter et laisser sa femme et leurs enfants seuls avec sa mère Ogresse.	« la Reine-Mère envoya sa Bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie. Elle y alla quelques jours après, et dit un soir à son Maître d'Hôtel : « Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. – Ah ! Madame, dit le Maître d'Hôtel. Je le veux – dit la Reine (et elle le dit d'un ton d'Ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la Sauce-robot. » Ce pauvre homme voyant bien qu'il ne fallait pas se jouer à une Ogresse, prit son grand couteau, et monta à la chambre de la petite Aurore : elle avait pour lors quatre ans, et vint en sautant et en riant se jeter à son col, et lui demander un bonbon. Il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains, et il alla dans la basse-cour couper la gorge à un petit agneau, et lui fit une si bonne sauce que sa Maîtresse l'assura qu'elle n'avait jamais rien mangé d'aussi bon. Il avait emporté en même temps la petite Aurore, et l'avait donnée à sa femme pour la cacher dans le logement qu'elle avait au fond de la basse-cour. »	197-198	<b>Belle 7</b>
Le Prince est toujours absent, la Reine Ogresse désire manger l'autre enfant.	« Huit jours après la méchante Reine dit à son Maître d'Hôtel : « Je veux manger à mon souper le petit Jour. » Il ne répliqua pas, résolu de la tromper encore une fois »	198	<b>Belle 8</b>
Le Prince est toujours absent, la Reine Ogresse désire manger la jeune Reine.	« Cela était fort bien allé jusque-là ; mais un soir cette méchante Reine dit au Maître d'Hôtel : « Je veux manger la Reine à la même sauce que ses enfants. » Ce fut alors que le pauvre Maître d'Hôtel désespéra de la pouvoir encore tromper. »	198	<b>Belle 9</b>
Le Maître d'Hôtel est entré dans la chambre de la jeune Reine, résolu de la donner à manger à la Reine. Quand il rentre, elle se dit prête à mourir comme ses enfants avant elle.	« [la jeune Reine] croyait [ses enfants] morts depuis qu'on les avait enlevés sans lui rien dire »	199	<b>Belle 10</b>
La Reine Ogresse est persuadée d'avoir mangé la jeune Reine et les deux enfants, et réfléchit à la justification qu'elle donnera à son fils.	« [La Mère-Reine] était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au Roi, à son retour, que les loups enragés avaient mangé la Reine sa femme et ses deux enfants »	199	<b>Belle 11</b>
La Mère Ogresse a découvert la supercherie et veut s'en venger.	« [la jeune Reine et ses enfants, le Maître d'Hôtel, sa femme et sa servante] étaient là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve, lorsque le Roi, qu'on n'attendait pas de si tôt, entra dans la cour à cheval ; il était venu en poste, et demanda tout étonné ce que voulait dire cet horrible spectacle ; personne n'osa l'en instruire, quand l'Ogresse, enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve »	200	<b>Belle 12</b>

### 2.3.1.8. *Les Fées*

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

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

## 2.3.2. Typologie des extraits

*Rhétorique et littérature* d'Áron Kibédi Varga est le premier ouvrage ayant permis de lire les textes de l'époque classique par un prisme rhétorique. Dans sa première partie, grâce à des traités rhétoriques et la pratique du discours de l'Antiquité, Kibédi Varga distingue et définit trois genres rhétoriques : le discours judiciaire, le discours délibératif et le discours épideictique (ou démonstratif)<sup>339</sup>. Nous pouvons synthétiser l'explication de ces trois genres par le tableau suivant<sup>340</sup> :

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

Plus précisément, il est possible de subdiviser ces genres en sous-parties (ou « types<sup>341</sup> ») de discours ; en témoigne le nombre de différentes typologies qui ont été dressées au fil des siècles. Ces typologies vont nous intéresser dans notre étude : cela paraît intéressant de pouvoir catégoriser un discours comme étant par exemple certes délibératif, mais aussi de conseil ou de requête. Malgré tout, nous nous sommes résolus à abandonner l'idée de récapituler ici tous les types de discours théorisés, pour ne citer que ceux qui sont employés dans notre corpus. Nous nous accordons en somme avec la démarche de Cécile Lignereux dans son article sur « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », à savoir : « loin de nous l'idée d'entreprendre une cartographie des typologies existantes, ce qui aboutirait à d'interminables comparaisons de listes vouées à connaître le sort d'archives aussi touffues qu'inutilisables<sup>342</sup> ». Autrement dit, en sollicitant les typographies de discours, nous cherchons ici seulement à « disposer d'instruments destinés à faciliter les opérations de perception et d'intelligibilité des formes textuelles. Le profit escompté est donc d'ordre strictement heuristique<sup>343</sup> ». En nous basant principalement sur la typologie de Vossius<sup>344</sup> résumée par François Goyet<sup>345</sup>, ainsi que sur celle d'Érasme<sup>346</sup> et de Christine Noille<sup>347</sup>, nous avons complété les colonnes « types de discours » des tableaux qui suivent. À noter cependant que nous avons pris la liberté, quand nous ne trouvions pas de type de discours déjà défini, de les nommer nous-même comme cela nous paraissait être le plus juste<sup>348</sup>.

<sup>339</sup> Nous précisons ici qu'il *reprend*, pour lire des textes classiques, des catégories déjà définies par Aristote (voir Aristote, *Rhétorique* [329-323 avant J.C.], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1932, partie 3). Á. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, coll. « Série littérature », 2002, p. 24-28.

<sup>340</sup> Tableau extrait du cours de rhétorique dispensé par Cécile Lignereux en 2019-2020 à l'Université Grenoble Alpes.

<sup>341</sup> Nous avons choisi de reprendre le terme employé par François Goyet dans « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, art. cit. Malgré tout, il est aussi possible de trouver ces sous-genres de discours nommés comme « genres du discours » ou encore « espèces de discours ». Christine Noille, notamment, soulève cette question dans « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 3, 2014, p. 2-3. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/337>, consulté le 9 mai 2022.

<sup>342</sup> C. Lignereux, « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 6, 2016, § 23. URL : [L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique \(openedition.org\)](https://journals.openedition.org/rhetorique/337), consulté le 9 mai 2022.

<sup>343</sup> *Id.*

<sup>344</sup> G. J. Vossius, *Rhetorices contractae, sive partitionum oratoriarum libri quinque* [1621], Amsterdam, H. Boom, 1706.

<sup>345</sup> F. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, art. cit., p. 7, consulté le 8 mai 2022.

<sup>346</sup> Nous solliciterons les types catégorisés par Érasme, traduits précisés par C. La Charité, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais, op. cit.*, p. 245-251.

<sup>347</sup> C. Noille, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 3, 2014. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/337>, consulté le 9 mai 2022.

<sup>348</sup> Comme ne manque pas de le rappeler Christine Noille (« Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », art. cit.), il est aussi compliqué que long de dresser aujourd'hui une typologie entièrement satisfaisante. Au stade qu'en est notre étude sur les *Contes*, nous avons décidé d'en rester là.

### 2.3.2.1. *Le Petit Chaperon rouge*

Extrait	Situation d'énonciation <sup>349</sup>	Genre du discours <sup>350</sup>	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p><b>Chaperon 1</b></p> <p>« En passant dans un bois [le petit chaperon rouge] rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : « Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. – Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, la première maison du village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. » Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long. »</p>	<p>Locuteur principal : le Loup</p> <p>Interlocuteur : le Petit chaperon rouge</p>	Délibératif	Conseil	Mensonge
<p><b>Chaperon 2</b></p> <p>« Toc, toc. « Qui est là ? » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le loup, en la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sous la huche, et viens te coucher avec moi. »</p>	<p>Locuteur principal : le Loup</p> <p>Interlocuteur : le Petit Chaperon rouge</p>	Délibératif	Ordre	Tromperie
<p><b>Chaperon 3</b></p> <p>« Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! – C'est pour mieux courir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! – C'est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! – C'est pour mieux voir, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C'est pour mieux te manger. » Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea. »</p>	<p>Locuteur principal : le Loup</p> <p>Interlocuteur : Petit chaperon rouge</p>	Délibératif (cherche à ce que le Petit Chaperon rouge ne décide pas de s'enfuir)	Explication	Tranquillisation (mettre note m renvoi que après ?)

<sup>349</sup> Nous aurions parfois pu parler de « locuteurs » plus que d'un « orateur » et d'un « auditeur », mais nous avons finalement décidé que nous nommerions « orateur » le personnage qui a pour but de manipuler l'autre. Pour ces questions, voir C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil, coll. « Sciences humaines », 2021, p. 47.

<sup>350</sup> Il paraît ici important de préciser que nous nous sommes basés sur l'article de Francis Goyet, qui récapitule la typologie dressée par Vossius dans la *Rhétorique abrégée*. Cependant, aussi utile soit une typologie comme celle-ci, elle présente certaines limites, comme ne manque pas de le souligner Francis Goyet (« certes, les descriptifs de Vossius visent le systématique, mais ils ne sont pas pour autant à prendre comme du prescriptif, du normatif. Ce n'est pas un code obligé »). Parmi celles que nous avons nous aussi rencontrées se trouve le fait que plusieurs types de discours peuvent se retrouver dans un seul extrait. Nous avons ainsi tranché avec ce que Francis Goyet appelle « la solution » de Crevier, soit en « détermin[ant] la dénomination du discours par la partie qui y domine, et qui en fait le principal objet ». F. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, art. cit., p. 10, consulté le 8 mai 2022.

### 2.3.2.2. *La Barbe bleue*

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p><b>Barbe 1</b></p> <p>« Au bout d'un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu'il était obligé de faire un voyage en Province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence ; qu'il la pria de se bien divertir pendant son absence, qu'elle fit venir ses bonnes amies, qu'elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère. « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne devriez attendre de ma colère. » Elle promit d'observer exactement tout ce qui lui venait d'être ordonné ; et lui, après l'avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. »</p>	<p>Locuteur principal : Barbe bleue</p> <p>Interlocuteur : sa femme</p>	Délibératif	Menace	<p>Tentation</p> <p>(mettre note m renvoi que après ?)</p>
<p><b>Barbe 2</b></p> <p>« La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu'il avait reçu des Lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que l'affaire pour laquelle il était parti venait d'être terminée à son avantage. Sa femme fit tout ce qu'elle put pour lui témoigner qu'elle était ravie de son prompt retour. Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qu'il s'était passé. « D'où vient, lui dit-il, que la clef du cabinet n'est point avec les autres ? – Il faut, dit-elle, que je l'aie laissée là-haut sur ma table. – Ne manquez pas, dit la Barbe bleue, de me la donner tantôt. » Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe bleue l'ayant considérée, dit à sa femme : « Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ? – Je n'en sais rien, répondit la femme plus pâle que la mort. – Vous n'en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre place auprès des Dames que vous y avez vues. » Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante. Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était ; mais la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu'un rocher. « Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l'heure. – Puisqu'il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu. – Je vous donne un demi-quart d'heure, reprit la Barbe bleue, mais pas un moment davantage. » »</p>	<p>Locuteur principal : la femme de Barbe bleue</p> <p>Interlocuteur : Barbe bleue</p>	Judiciaire	Appel à la pitié <sup>351</sup>	Tromperie

### 2.3.2.3. *Le Chat botté*

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p><b>Chat 1</b></p> <p>« Tout glorieux de sa proie, [le Chat] s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler. On le fit montrer à l'Appartement de sa</p>	<p>Locuteur principal : le Chat botté</p>	Épideictique	Don	Panégyrique

<sup>351</sup> « demande[r] la clémence », « reconnaître sa culpabilité, tout en invoquant des circonstances atténuantes ». Type catégorisé par Érasme et traduit (du latin *deprecatoria*) et précisé par C. La Charité, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais, op. cit.*, p. 245-251. Cité par C. Lignereux, « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », art. cit., note 229

<p>Majesté, où étant entré il fit une grande révérence au Roi et lui dit : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître), m'a chargé de vous présenter de sa part. – Dis à ton Maître, répondit le Roi, que je le remercie, et qu'il me fait plaisir. » [...]. Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec plaisir les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître. »</p>	<p>Interlocuteur : le Roi</p>			
<p><b>Chat 2</b> « Dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! ». À ce cri le Roi mit la tête à la portière, et reconnaissant le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier, il ordonna à ses Gardes qu'on allât vite au secours de Monsieur le Marquis de Carabas. Pendant qu'on retirait le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre. Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. »</p>	<p>Locuteur principal : le Chat botté Interlocuteur : le Roi</p>	<p>Délibératif</p>	<p>Requête</p>	<p>Présentation</p>
<p><b>Chat 3</b> « Le maître Chat arriva enfin dans un beau Château dont le Maître était un Ogre, le plus riche qu'on ait jamais vu, car toutes les terres par où le Roi avait passé étaient de la dépendance de ce Château. Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence. L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer. « On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? – Cela est vrai, répondit l'Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion. » [...] Quelques temps après, le Chat, ayant vu que l'Ogre avait quitté sa première forme, descendit, et avoua qu'il avait eu bien peur. « On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible. – Impossible ? Reprit l'Ogre, vous allez voir », et en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. »</p>	<p>Locuteur principal : le Chat botté Interlocuteur : le l'Ogre</p>	<p>Judiciaire</p>	<p>Flatterie</p>	<p>Provocation</p>
<p><b>Chat 4</b> « Le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi : « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. – Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtimens qui l'environnent ; voyons les dedans, s'il vous plaît. » »</p>	<p>Locuteur principal : le Chat botté Interlocuteur : le Roi</p>	<p>Épидictique</p>	<p>Discours de bienvenue</p>	<p>Tromperie</p>

### 2.3.2.4. Cendrillon

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p><b>Cendrillon 1</b> « Dès qu'elle fut arrivée, elle alla retrouver sa Marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal, parce que le Fils du Roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa Marraine tout ce qui s'était</p>	<p>Locuteur principal : Cendrillon</p>	<p>Délibératif</p>	<p>Requête</p>	<p>Protection</p>

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

### 2.3.2.5. *Riquet à la houppe*

Extrait	Situation d'énonciation	Genre du discours	Type de discours prétendu	Type de discours réel
<p><b>Riquet 1</b> « Au bout de sept ou huit ans la Reine d'un Royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour : la Reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal. La même Fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la Reine, elle lui déclara que cette petite Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. »</p>	<p>Locuteur principal : la Fée</p> <p>Interlocuteur : la Reine d'un royaume voisin</p>	<p>Délibératif</p>	<p>Aide</p>	<p>Punition</p>
<p><b>Riquet 2</b> « Cela mortifia beaucoup la Reine ; mais elle n'eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide. « Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée ; votre fille sera récompensée ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la Beauté. – Dieu le veuille, répondit la Reine ; mais il n'y aurait-il point un moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle ? – Je ne puis rien faire pour elle, Madame, du côté de l'esprit, lui dit la Fée, mais je puis tout du côté de la beauté ; et comme il n'y a rien que je ne veuille faire pour votre satisfaction, je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira. » »</p>	<p>Locuteur principal : la Fée</p> <p>Interlocuteur : la Reine d'un royaume voisin</p>	<p>Délibératif</p>	<p>Consolation</p>	<p>Don</p>
<p><b>Riquet 3</b> « Ravi de rencontrer [la princesse] ainsi toute seule, [Riquet] l'aborde avec tout le respect et toute la politesse imaginable. Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit : « Je ne comprends point, Madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez ; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre. – Cela vous plaît à dire, Monsieur », lui répondit la Princesse, et en demeure là. « La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste ; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup. – J'aimerais mieux, dit la Princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai et être bête autant que je ne suis. – Il n'y a rien, Madame, qui marque davantage qu'on a de l'esprit, que de croire n'en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-</p>	<p>Locuteur principal : Riquet</p> <p>Interlocuteur : la belle princesse</p>	<p>Délibératif</p>	<p>Consolation</p>	<p>Chantage</p>

là, que plus on en a, plus on croit manquer. – Je ne sais pas cela, dit la Princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c'est de là que vient le chagrin qui me tue. – Si ce n'est que cela, Madame, qui vous afflige, je puis aisément mettre fin à votre douleur. – Et comment ferez-vous ? dit la Princesse. J'ai le pouvoir, Madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme êtes, Madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en puisse avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser. » La Princesse demeura toute interdite, et ne répondit rien. « Je vois, reprit Riquet à la houppe, que cette proposition vous fait de la peine, et je ne m'en étonne pas ; mais je vous donne un an tout entier pour vous y résoudre. La Princesse avait si peu d'esprit, et en même temps une si grande envie d'en avoir, qu'elle s'imagina que la fin de cette année ne viendrait jamais ; de sorte qu'elle accepta la proposition qui lui était faite. »				
---	--	--	--	--

### 2.3.2.6. *Le Petit Poucet*

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

### 2.3.3. Configuration émotionnelle des extraits

Considéré le style simple de Perrault, il n'y a parfois aucune indication sur la psychologie, les humeurs, les émotions ou les passions des personnages. Pour pouvoir caractériser la configuration émotionnelle de nos extraits, nous nous sommes donc servis des indicateurs

suivants : le champ lexical présent dans l'extrait, le cotexte, la typographie ci-dessus (certains types de discours sont accompagnés de certaines émotions), et des articles de Pierre-Emmanuel Moog<sup>352</sup>, de Jean-Pierre Mothe<sup>353</sup> et de Christine Noille<sup>354</sup>.

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

### 2.3.3.1. *Le Petit Chaperon rouge*

Extrait	But du locuteur		Émotion du locuteur		Émotion provoquée à l'interlocuteur		Émotion de l'interlocuteur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p><b>Chaperon 1</b></p> <p>« Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : « Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. – Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, la première maison du village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. » Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons, à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. »</p>	Conseiller	Tromper (mensonge)  -- Il ne lui dit pas la vérité, il sait qu'il prend le chemin le plus court	Sympathie	Maligne	Confiance	Confiance	AI	Joie  -- P.-E. Moog relève la manifestation corporelle d'émotion suivante : « s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons, à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait »
<p><b>Chaperon 2</b></p> <p>« Toc, toc. « Qui est là ? » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le loup, en la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sous la huche, et viens te coucher avec moi. »</p>	Accueillir	Jouer un rôle  -- Cotexte : a pris la place de la grand-mère Contrefait sa voix Répète ce que la grand-mère aurait dit Se cache	Sympathie	Maligne	Confiance	Confiance	Peur  -- « peur »	Confiance  -- Elle entre
<p><b>Chaperon 3</b></p> <p>« Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! –</p>	Expliquer	Tranquilliser  -- P.-E. Moog écrit sur ce	Sympathie  -- Apostrophe	Maligne	Confiance	Confiance	Étonnement  -- « étonnée »	Confiance  -- Elle se fait manger

<sup>352</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit.

<sup>353</sup> J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit.

<sup>354</sup> C. Noille, « Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d'emploi, avec un exemple », art. cit.

<p>C'est pour mieux courir, <b>mon enfant</b>. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! – C'est pour mieux écouter, <b>mon enfant</b>. – Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! – C'est pour mieux voir, <b>mon enfant</b>. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C'est pour mieux te manger. » Et en disant ces mots, <b>ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea.</b> »</p>		<p>passage : « [le Loup] ne se précipite pas sur l'enfant sans avoir tenté d'abord de la tranquilliser et qu'elle se soit ainsi rapprochée suffisamment de lui pour être totalement vulnérable<sup>355</sup> »</p>						
---	--	--	--	--	--	--	--	--

### 2.3.3.2. La Barbe bleue

Extrait	But du locuteur		Émotion du locuteur		Émotion provoquée à l'auditeur		Émotion de l'interlocuteur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p><b>Barbe 1</b> « Au bout d'un mois la Barbe bleue dit à sa femme qu'il était obligé de faire un voyage en Province, de six semaines au moins, pour une affaire de conséquence ; qu'il la priaît de se bien divertir pendant son absence, qu'elle fit venir ses bonnes amies, qu'elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fit bonne chère. « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous <b>défends</b> d'y entrer, et je vous le <b>défends</b> de telle sorte, que <b>si</b> il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne devriez attendre de ma <b>colère</b>. » Elle promit d'observer exactement tout ce qui lui venait d'être ordonné ; et lui, après l'avoir embrassée, il monte dans son carrosse, et part pour son voyage. »</p>	<p>Menacer</p> <p>--</p> <p>Il la place une interdiction (emploi de « <b>défends</b> ») et décrit la punition si elle désobéit (emploi de « <b>si</b> »)</p>	<p>Tenter</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « colère » (emploi de « <b>colère</b> »)</p>	<p>Colère hypothétique</p> <p>--</p> <p>Perversité<sup>356</sup></p> <p>--</p>	<p>Crainte</p>	<p>Envie<sup>357</sup></p>	<p>AI</p>	<p>Envie</p> <p>--</p> <p>Cotexte : elle ira ouvrir le cabinet</p>	
<p><b>Barbe 2</b> « La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir même, et dit qu'il avait reçu des Lettres dans le chemin, qui lui avaient appris que</p>	<p>Appel à la pitié</p>	<p>Jouer un rôle<sup>358</sup></p>	<p>Désolée</p>	<p>Peur</p>	<p>Pitié</p>	<p>Pitié</p>	<p>Maligne</p>	<p>Indifférence</p>

<sup>355</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 11.

<sup>356</sup> Nous l'employons dans le sens de « atteint d'une passion perverse », conformément à Jean-Pierre Mothe. Ce dernier explique : « [Barbe bleue] pousse [sa femme] à la faute pour avilir, faire chuter l'épouse et se donner le droit de la punir, la pseudo-justice, le contrat, l'alibi éducatif venant renforcer le plaisir », J.-P. Mothe, *Du sang et du sexe dans les Contes de Perrault*, art. cit., p. 33, consulté le 20 avril 2022.

<sup>357</sup> J.-P. Mothe commente cette envie : « si l'assassin n'avait cherché qu'à s'assurer une épouse discrète, il se serait désintéressé des cadavres ou aurait détruit les corps des curieuses. Or il les garde, les met en scène et on ne sait plus si la curiosité est redoutée ou si elle est souhaitée. La Barbe bleue veut-il trouver une femme discrète, ou est-il satisfait de trouver une femme curieuse qui lui donne mobile à ses égorgements ? », *ibid.*, p. 26.

<sup>358</sup> Pour Pierre-Emmanuel Moog, c'est un « personnage au caractère faux, elle possède de grandes compétences à simuler de manière crédible des émotions qu'elle n'éprouve pas », qui possède une « habile duplicité par l'écart entre les « marques » du vrai et la réalité de ses sentiments faux », P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 13.

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

### 2.3.3.3. Le Chat botté

Extrait	But du locuteur		Émotion du locuteur		Émotion provoquée à l'interlocuteur		Émotion de l'interlocuteur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p><b>Chat 1</b> « Tout <b>glorieux</b> de sa proie, [le Chat] s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler. On le fit montrer à l'Appartement de sa Majesté, où étant entré il fit <b>une grande révérence</b> au Roi et lui dit : « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître, m'a chargé de vous présenter de sa part. – Dis à ton Maître, répondit le Roi, que je le remercie, et qu'il me fait <b>plaisir</b>. » [...] Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec <b>plaisir</b> les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à</p>	Don	Attirer les grâces du Roi sur son maître	<p>Humilité</p> <p>-- « <b>grande révérence</b> »</p> <p>Il fait passer son don pour celui de son maître</p>	<p>Fierté</p> <p>-- « <b>glorieux</b> »</p>	Aucune	Joie, gratitude	AI	<p>Joie</p> <p>-- P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « joie » du Roi (emploi de « plaisir » deux fois)</p>

porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître. »								Gratitude (cotexte, suite)
<p><b>Chat 2</b></p> <p>« Dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! » [...]. Pendant qu'on retirai le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre. Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. »</p>	<p>Porter assistance en demandant de l'aide</p> <p>--</p> <p>« Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! »</p>	<p>Tromper (mensonge)</p> <p>--</p> <p>Cotexte : son maître se baigne sur la demande du Chat, il ne se noie pas</p>	<p>Panique</p> <p>--</p> <p>« Au secours, au secours »</p>	<p>Malice</p>	<p>Empathie</p>	<p>Empathie</p>	<p>AI</p>	<p>Empathie</p> <p>--</p> <p>« on retirai le pauvre Marquis de la rivière »</p> <p>« Le Roi ordonna [...] pour Monsieur le Marquis de Carabas »</p>
<p><b>Chat 3</b></p> <p>« Le maître Chat arriva enfin dans un beau Château dont le Maître était un Ogre, le plus riche qu'on ait jamais vu, car toutes les terres par où le Roi avait passé étaient de la dépendance de ce Château. Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler, disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence. L'Ogre le reçut aussi civilement que le peut un Ogre, et le fit reposer. « On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? »</p> <p>« On m'a assuré encore [...] je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible »</p> <p>« On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible. – Impossible ? Reprit l'Ogre, vous allez voir », et en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eut pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus, et la mangea. »</p>	<p>Flatterie</p> <p>--</p> <p>« On m'a assuré [...] vous transformer en Lion, en Éléphant ? »</p> <p>« On m'a assuré encore [...] je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible »</p>	<p>Provocation</p> <p>--</p> <p>« je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible. – Impossible ? Reprit l'Ogre, vous allez voir »</p>	<p>Peur</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève l'émotion suivante : « peur » pour le Chat (emploi de « peur »)</p>	<p>Perfidie</p> <p>--</p> <p>« Le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire »</p> <p>« la mangea »</p>	<p><i>Cas particulier : l'orateur ne veut pas provoquer une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, le Chat veut que l'Ogre se métamorphose en proie</i></p>		<p>AI</p>	<p><i>Cas particulier : le discours ne provoque pas une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, l'Ogre se métamorphose en proie</i></p> <p>--</p> <p>« il se changea en une Souris »</p>
<p><b>Chat 4</b></p> <p>« Le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi : « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. – Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtimens qui l'environnent ; voyons les dedans, s'il vous plaît. » »</p>	<p>Accueillir</p> <p>--</p> <p>« Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas »</p>	<p>Tromper (mensonge)</p> <p>--</p> <p>Cotexte : ce château n'appartient pas au Marquis de Carabas</p>	<p>Sympathie</p>	<p>Malice</p>	<p>Sympathie</p>	<p>Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)</p>	<p>Sympathie, être impressionné</p>	<p>Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)</p> <p>--</p> <p>Cotexte : le Roi propose au Marquis d'épouser sa fille</p>

### 2.3.3.4. Cendrillon

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

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

### 2.3.3.5. Riquet à la houppe

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

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

### 2.3.3.6. Le Petit Poucet

Extrait	But du locuteur		Émotion du locuteur		Émotion provoquée à l'interlocuteur		Émotion de l'interlocuteur dans le temps	
	Prétendu	Réel	Prétendue	Réelle	Prétendue voulue	Réellement voulue	Avant le discours	Après le discours
<p><b>Poucet 1</b> « [L'Ogre] alla prendre un grand couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche. Il en avait déjà empoigné un, lorsque sa femme lui dit : « Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? n'aurez-vous pas assez de temps demain matin ? – Tais-toi, reprit l'Ogre, ils en seront plus mortifiés. – Mais vous avez encore là tant de viande, reprit sa femme ; voilà un Veau, deux Moutons et la moitié d'un Cochon ! Tu as raison, dit l'Ogre ; donne-leur bien à souper, afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher. » »</p>	<p>Proposer de repousser le moment où l'Ogre mange les enfants</p> <p>--</p> <p>« Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? [...] la moitié d'un Cochon ! »</p>	<p>Sauver les enfants</p> <p>--</p> <p>Cotexte : elle croit pouvoir les empêcher son mari de manger les enfants</p>	<p>Doute</p>	<p>Crainte</p> <p>--</p> <p>Cotexte</p>	<p><i>Cas particulier : l'orateur ne veut pas provoquer une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, en l'occurrence, que l'Ogre change d'avis</i></p>		<p>Déterminé</p> <p>--</p> <p>« [L'Ogre] alla prendre un grand couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche »</p>	<p><i>Cas particulier : le discours ne provoque pas une émotion mais une action chez l'auditeur, soit, l'Ogre change d'avis</i></p> <p>--</p> <p>« Tu as raison, dit l'Ogre ; donne-leur bien à souper, afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher »</p>
<p><b>Poucet 2</b> « [Le petit Poucet] alla droit à la maison de l'Ogre où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses filles égorgées. « Votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur. » La bonne femme fort effrayée lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait : car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie. »</p>	<p>Venir au secours de l'Ogre</p> <p>--</p> <p>« Votre mari [...] que je sois un affronteur »</p>	<p>Voler l'Ogre et sa femme</p> <p>--</p> <p>Cotexte : l'Ogre ne s'est pas fait prendre par une troupe de voleur, Poucet ment</p> <p>« Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie »</p>	<p>Altruiste</p>	<p>Perfidie</p>	<p>Peur<sup>359</sup></p>	<p>Peur<sup>360</sup></p> <p>--</p> <p>« grand danger »</p> <p>« une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer »</p> <p>« ils lui tenaient le poignard sous la gorge »</p> <p>« ils le tueront sans miséricorde »</p>	<p>Tristesse</p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève la manifestation corporelle d'émotion suivante : « pleurait »</p>	<p>Peur<sup>361</sup></p> <p>--</p> <p>P.-E. Moog relève les émotions suivantes : -« peur » (emploi de « effrayée »)</p>

<sup>359</sup> À ce stade d'analyse, il semblerait bien qu'il soit ici question de l'émotion de la peur. Cependant, nous verrons plus tard qu'il est en fait question de pitié dans cet extrait, et que les deux passions ont des traits communs. Voir *infra*, 1.3.4.

<sup>360</sup> *Id.*

<sup>361</sup> *Id.*

## 2.3.4. Dédutions possibles

### 2.3.4.1. Les réussites manipulatoires

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

Extrait	Émotion provoquée à l'interlocuteur - réellement voulue par le locuteur	Émotion de l'interlocuteur dans le temps - après le discours
Chaperon 2	Confiance	Confiance
Chaperon 3	Confiance	Confiance
Barbe 1	Envie	Envie
Chat 2	Empathie	Empathie
Chat 4	Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)	Sympathie, être impressionné (encore plus qu'avant)
Riquet 1	Joie modérée	Douleur
Riquet 2	Douleur modérée	Espoir
Poucet 2	Peur <sup>362</sup>	Peur <sup>363</sup>

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

### 2.3.4.2. Différents détournements

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

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

Extrait	But du locuteur - prétendu	But du locuteur - réel
Chaperon 1	Conseiller	Tromper (mensonge)
Chaperon 2	Accueillir	Jouer un rôle
Chaperon 3	Expliquer	Tranquilliser
Barbe 1	Menacer	Tenter

<sup>362</sup> *Id.*

<sup>363</sup> *Id.*

<b>Barbe 2</b>	Appel à la pitié	Jouer un rôle
<b>Chat 1</b>	Don	Attirer les grâces du Roi sur son maître
<b>Chat 2</b>	Porter assistance en demandant de l'aide	Tromper (mensonge)
<b>Chat 3</b>	Flatterie	Provocation
<b>Chat 4</b>	Accueillir	Tromper (mensonge)
<b>Cendrillon 1</b>	S'enquérir d'informations et requête	Jouer un rôle
<b>Riquet 3</b>	« mettre fin à la douleur [de la princesse] »	L'épouser
<b>Poucet 1</b>	Proposer	Sauver les enfants
<b>Poucet 2</b>	Venir au secours de l'Ogre	Voler l'Ogre et sa femme

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

<b>Extrait</b>	<b>But du locuteur - prétendu</b>	<b>But du locuteur - réel</b>
<b>Riquet 1</b>	« modérer la joie de la Reine »	« modérer la joie de la Reine »
<b>Riquet 2</b>	Consoler la Reine	Consoler la Reine

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

<b>Extrait</b>	<b>Type de discours prétendu</b>	<b>Type de discours réel</b>
<b>Chaperon 1</b>	Conseil	Mensonge
<b>Chaperon 2</b>	Ordre	Tromperie
<b>Chaperon 3</b>	Explication	Tranquillisation
<b>Barbe 1</b>	Menace	Tentation
<b>Barbe 2</b>	Appel à la pitié	Tromperie
<b>Chat 1</b>	Don	Panegyrique
<b>Chat 2</b>	Requête	Présentation
<b>Chat 3</b>	Flatterie	Provocation
<b>Chat 4</b>	Discours de bienvenue	Tromperie
<b>Cendrillon 1</b>	Requête	Protection
<b>Riquet 1</b>	Aide	Punition
<b>Riquet 2</b>	Consolation	Don
<b>Riquet 3</b>	Consolation	Chantage
<b>Poucet 1</b>	Conseil	Distraktion
<b>Poucet 2</b>	Requête	Mensonge

Le dernier décalage constaté est celui entre les émotions que le locuteur principal prétend vouloir déclencher chez son interlocuteur, et celle qu'il veut réellement provoquer.

Extrait	Émotion provoquée à l'interlocuteur – prétendue voulue	Émotion provoquée à l'interlocuteur – réellement voulue
<b>Barbe 1</b>	Crainte	Envie
<b>Chaperon 2</b>	Ordre	Tromperie
<b>Chat 1</b>	Aucune	Joie, gratitude
<b>Cendrillon 1</b>	Moqueuse	Indifférente

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

« Parler, c'est se prétendre sincère dans son énoncé<sup>364</sup> ».

---

<sup>364</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2016, p. 30.

## Chapitre 1. Le Loup doucereux du *Petit Chaperon rouge*

« La critique, intriguée par le sort malheureux de l'innocente fillette en rouge, a conçu la notion de conte d'avertissement, en vérité simple explication tautologique ; mais si l'on s'intéresse aussi à son adversaire, le Loup, on peut mieux rendre compte, en raison des réelles compétences émotionnelles de ce dernier, de la cruelle issue du conte<sup>365</sup> ».

Nous avons précédemment isolé trois extraits du conte du *Petit Chaperon rouge*. Tous ont pour locuteur principal le Loup, qui s'adresse au Petit Chaperon rouge. Tous appartiennent au genre délibératif. En outre, rappelons-le, **Chaperon 1** présente un décalage entre le type de discours prétendu par le Loup (conseil) et réel (mensonge). **Chaperon 2** se prétend être un discours d'ordre lorsqu'il est réellement un discours de tromperie. Enfin, **Chaperon 3** se fait passer pour un discours d'explication lorsqu'il est en fait un discours de tranquillisation<sup>366</sup>. Nous avons constaté qu'il y avait effectivement un décalage entre le but prétendu de Loup (dans l'ordre : conseiller, accueillir et expliquer) et son but réel (dans l'ordre : tromper, jouer un rôle, tranquilliser). Nous avons surtout constaté que Loup parvenait dans les trois extraits à ses fins : faire ressentir de la confiance au Chaperon<sup>367</sup> avant de la croquer. Dans cette partie, nous allons nous concentrer sur comme il y parvient, et ce d'abord grâce à une approche sociolinguistique (*Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation* de Danielle André-Larochebouvy<sup>368</sup>), puis une approche pragmatique avec les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>369</sup> et enfin une approche rhétorique. Cette dernière sera scindée en deux : d'abord une étude de l'*ethos* et du *logos* construits par le Loup, puis une étude particulière sur la manipulation qu'il fait du couple de passions aristotélicien peur et assurance (nous nous appuyerons alors sur l'article « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions » de Pierre-Emmanuel Moog<sup>370</sup>, la *Rhétorique et argumentation* de Jean-Jacques Robrieux<sup>371</sup>, *La Rhétorique des passions* d'Olivier Renaut<sup>372</sup> et *Le Pouvoir Rhétorique* de Clément Viktorovitch<sup>373</sup>).

---

<sup>365</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 15.

<sup>366</sup> Voir *supra*, 2.3.2.1.

<sup>367</sup> Voir *supra*, 2.3.4.1.

<sup>368</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, Paris, Didier, coll. « Crédif », 1984.

<sup>369</sup> Nous sollicitons les deux ouvrages suivants : C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, *op. cit.*, et J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1991.

<sup>370</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit.

<sup>371</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2021.

<sup>372</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, *Rhétorique II.1-11*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les Anciens et les Modernes », 2022.

<sup>373</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, *op. cit.*

## 1.1. Lecture sociolinguistique : la prétendue appartenance à la sphère intime

L'approche sociolinguistique s'intéresse à la conversation en ce qu'elle est « envisagée comme un système, une structure qui peut être décrite et analysée à l'aide de règles constitutives et de règles de fonctionnement<sup>374</sup> ».

### 1.1.1. Les connaissances sociales lacunaires du Chaperon

Tous nos extraits entrent dans le champ d'étude de Danielle André-Larochebouvy : celui de la conversation. Elle définit cette dernière comme étant une « unité linguistique dont les caractéristiques sont les suivants : la conversation est une interaction soit gestuelle et verbale, soit uniquement verbale ; la conversation est une interaction réciproque dont l'unité minimale se compose d'une paire de répliques effectivement produites par deux locuteurs différents ; la conversation comporte des phases et des formules fortement ritualisées dont l'analyse est essentielle à la connaissance de la structure de la conversation ; la conversation requiert la présence d'au moins deux participants pourvus de droits égaux en tour de parole ; la conversation est une activité spontanée et gratuite ; la conversation est une unité limitée dans le temps et dans l'espace<sup>375</sup> ». Trois notions nous intéressent particulièrement à ce stade pour lire *Le Petit Chaperon rouge*, puisqu'ils permettent de faire apparaître une relative ignorance de la part du Chaperon par rapport au Loup ; ces trois notions sont : la situation physique, les rôles et la coopération.

Selon Danielle André-Larochebouvy, « la situation est constituée par l'ensemble des faits connus par chacun des participants à chaque moment considéré du processus verbal<sup>376</sup> ». Dans **Chaperon 1**, la « situation physique<sup>377</sup> » a pour cadre « un bois » par lequel passe le Chaperon, bois qui est entre son village et la maison de sa grand-mère : les deux personnages en ont connaissance. En revanche, un déséquilibre informationnel se crée ensuite. À partir du **Chaperon 2**, la petite fille croit que l'autre participant à la conversation est sa grand-mère, alors que c'est en réalité le Loup qui, après avoir avalé cette dernière, a pris sa place (« [il] s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand »), et se fait passer pour elle (il répond à sa place « en

---

<sup>374</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 19.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 54.

adoucissant un peu sa voix »). Des deux participants à la conversation, le Loup est ainsi le seul à avoir une connaissance totale de la situation ; ainsi, en plus d'avoir provoqué ce déséquilibre informationnel, le Loup en profite.

La chercheuse distingue également le rôle social. « L'individu social est pourvu d'un status constitué par l'ensemble des positions qu'il occupe et par l'ensemble des rôles qu'il joue ou qu'il est susceptible de jouer. Le rôle se définit comme l'ensemble des attitudes, des comportements et des manifestations langagières qui le caractérisent<sup>378</sup> ». Autrement dit, dès **Chaperon 1**, les deux locuteurs sont pourvus de rôles sociaux : le Chaperon est une enfant, naïve, inexpérimentée et seule : elle est très vulnérable. Le Loup, quant à lui, est un prédateur féroce, redouté par certains (ceux qui savent « qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup »). Alors que les bûcherons semblent être au courant du rôle social du Loup (« [le Loup] n'osa [manger le Chaperon], à cause des quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt »), la fillette ne l'est pas : au-delà du style simple de Perrault, il n'est fait aucune mention d'une quelconque appréhension, d'une quelconque hésitation ou méfiance lorsqu'elle croise et interagit avec le Loup dans notre premier extrait. Elle ne semble pas non plus être au courant de son rôle social à elle, puisqu'elle ne fait rien pour stopper l'échange.

Danielle André-Larochebouvy distingue enfin une notion de coopération inhérente à toute conversation<sup>379</sup> : pour que cette dernière existe et ne se meuve pas en monologue ou en une non-interaction, l'ensemble des participants émettent ces signes de coopération à l'échange. Ici, le Chaperon aurait pu fuir à la vue du Loup, l'ignorer, ou refuser explicitement l'échange. Or, il n'en est rien : au contraire même, elle y participe activement en répondant précisément aux questions du Loup dans **Chaperon 1** (« Je vais voir ma Mère-grand, et lui apporter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. », « Oh oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village. ») et dans **Chaperon 2** (« C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. ») et va jusqu'à devenir elle-même l'initiatrice de l'échange dans **Chaperon 3** (« Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! »). Or, le lecteur sait d'emblée que le Petit Chaperon rouge devrait se méfier du Loup, et que le fait qu'elle permette à la conversation d'exister n'est

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

certainement pas une bonne idée. Cette information sur la dangerosité du rôle social du Loup est donnée au lecteur par la double consécutive « Il lui demanda où elle allait ; *la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup*, lui dit<sup>380</sup> ». Le Chaperon permet donc l'existence de cette discussion par ignorance, et cette ignorance du Chaperon est un point clef de la réussite manipulateur du Loup, comme nous le verrons à plusieurs reprises dans cette étude.

### **1.1.2. D'un interlocuteur de type improbable à un interlocuteur de plein droit**

« Dans une société où la densité démographique rend impossible la connaissance effective de tous par tous, il existe des règles qui contrôlent de façon plus ou moins contraignante les possibilités des membres de cette société d'entrer en conversation.<sup>381</sup> ». À partir de ce constat des règles d'interaction en fonction des relations entre participants, Danielle André-Larochébouvy dresse une « classification des participants en fonction de leurs possibilités d'entrer en conversation<sup>382</sup> ». Le premier type d'interlocuteur est « l'interlocuteur de plein droit » qui « désigne un participant à qui on peut toujours et en toutes circonstances adresser la parole, même s'il n'a pas lui-même envie d'entrer en conversation. Il s'agit des membres de la famille et des personnes qui constituent l'entourage intime<sup>383</sup> ». Le deuxième, « l'interlocuteur légitime », est défini comme un participant à qui on peut adresser la parole dans des circonstances données et si lui-même est disposé à converser. Il s'agit par exemple d'un collègue de travail, d'amis et de relations<sup>384</sup> ». Le troisième type est celui de « l'interlocuteur autorisé », ou « un participant à qui on peut adresser la parole dans des circonstances précises, définies par une nécessité, ou éventuellement définies par une situation exceptionnelle<sup>385</sup> » ; la chercheuse cite par exemple un commerçant à qui on parlerait hors de sa boutique. Le quatrième et dernier type est « l'interlocuteur improbable » qui est « un participant inconnu et qui a toutes les chances de le rester. Une situation exceptionnelle peut toutefois transformer un interlocuteur improbable en interlocuteur autorisé. Un garçon qui « drague » une fille essaye de la faire passer de la catégorie d'interlocuteur improbable à celle

---

<sup>380</sup> Je souligne.

<sup>381</sup> D. André-Larochébouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 31.

<sup>382</sup> *Id.*

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

d'interlocuteur autorisé, puis légitime et, qui sait, de plein droit<sup>386</sup> ». Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette classification est qu'il est possible de changer de catégorie, selon les circonstances. Là où Danielle André-Larochebouvy explique que, d'interlocuteurs improbables, « deviendront interlocuteurs autorisés les voyageurs qui attendent dans une gare ou une aérogare en grève<sup>387</sup> », nous allons voir que le Loup parvient à faire une ascension encore plus impressionnante.

Dans **Chaperon 1**, le Loup est sans nul doute un interlocuteur improbable (soit le type 1) pour le Petit Chaperon rouge : il est « un participant inconnu<sup>388</sup> » qui l'arrête dans un lieu public (le bois). En quoi est-ce un enjeu pour lui ? Parce qu'il « a toutes les chances de rester [un interlocuteur improbable]<sup>389</sup> » ; or le Loup, pour arriver à ses fins (« la manger »), a besoin de parvenir à se rapprocher d'une manière ou d'une autre de sa victime. En prenant la place de la grand-mère dans **Chaperon 2** et **Chaperon 3**, le Loup ne fait pas moins que de passer d'un interlocuteur improbable à interlocuteur de plein droit (soit le type 1, le plus proche). Il a alors complètement le droit de parler au Chaperon et prétend faire partie des « personnes qui constituent son entourage intime<sup>390</sup> ». Les chances que le Petit Chaperon rouge accepte de faire ce qu'il lui ordonne (à savoir d'entrer, puis de le rejoindre dans le lit) sont nécessairement accrues par l'intimité de la relation que le Chaperon a avec sa grand-mère, dont le Loup usurpe l'identité. Autrement dit, le Loup parvient, en tuant la grand-mère et en prenant sa place, à passer d'un interlocuteur de type improbable à un interlocuteur de plein droit ; soit d'un étranger complet à qui l'on n'a pas de raison de parler, à quelqu'un qui a déjà notre confiance.

### 1.1.3. L'emploi de formules rituelles en conséquence

Corolairement, le piège du Loup se tend par le passage de la sphère publique à la sphère privée : rappelons-le, il ne peut manger immédiatement le Chaperon à cause des bûcherons qui se trouvent non loin. Il a donc besoin d'entraîner la fillette loin de tout témoin potentiel. Le changement de type d'interlocuteur va en l'occurrence de pair avec un changement de situation. Le Loup, bloqué dans le premier extrait par une situation publique non professionnelle, parvient

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>387</sup> *Id.*

<sup>388</sup> *Id.*

<sup>389</sup> *Id.*

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 32.

à se hisser dans les deux extraits suivants à une situation privée qui lui donne plus de liberté manipulative, car personne n'est autour pour protéger la fillette.

Danielle André-Larochebouvy explique en outre que les types situations amènent avec elles des « formules rituelles<sup>391</sup> » : « les règles de congruence concernent l'adaptation des formules rituelles aux rôles et aux relations de rôles des participants. Le même locuteur utilise des formules de salutation différentes selon qu'il s'adresse à tel ou tel membre de sa famille, à un ami, à un collègue de travail, à un commerçant qu'il ne connaît pas, à un supérieur hiérarchique, etc.<sup>392</sup> ». Autrement dit : le Loup va utiliser des formulations typiques, qui correspondent à si le Chaperon le voit comme interlocuteur improbable ou bien comme interlocuteur de plein droit. En effet, l'on peut constater dans **Chaperon 2** et **Chaperon 3** que le Loup utilise des formules rituelles qui s'ajoutent à son déguisement en tant que grand-mère. Il reprend ainsi les formules rituelles que lui avait dit la grand-mère quand le Loup prétendait être sa petite fille (« Qui est là ?<sup>393</sup> », « Tire la chevillette et la bobinette cherra<sup>394</sup> »). Par imitation, le Loup les répète au Petit Chaperon rouge pour se faire encore plus passer pour sa grand-mère (« Qui est là ?<sup>395</sup> », « Tire la chevillette et la bobinette cherra<sup>396</sup> »). Nous voyons bien ici la ritualisation : « les rituels de la conversation sont constitués de comportements et d'expressions stéréotypés, fixés, figés, devenus des habitudes réflexes, qui permettent aux participants de satisfaire aux règles sans être obligés de faire preuve ni d'improvisation ni d'imagination<sup>397</sup> ». Malgré tout, dans **Chaperon 3**, le Loup va même encore plus loin en inventant un rituel qu'aurait pu avoir la grand-mère envers sa petite fille (il n'a ici pas vécu de situation similaire avec la grand-mère et ne peut ainsi pas répéter ce qu'elle lui aurait dit). Le Loup clôture alors toutes ses réponses par la répétition d'une apostrophe qui rappelle son lien social prétendu avec le Chaperon : « ma fille », puis « mon enfant » à trois reprises.

Cette stratégie semble efficace lorsque l'on voit que le Chaperon emploie à son tour des formules rituelles qui correspondent à sa relation avec sa grand-mère (répétition anaphorique de l'apostrophe « Ma mère-grand » au début de chacune de ses phrases). Ces dernières semblent confirmer que le Chaperon ne s'est pas rendu compte de la supercherie, et prend bien le Loup pour sa Mère-grand. Dans **Chaperon 3**, l'on assiste à une situation où le Chaperon répond à un

---

<sup>391</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 188.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>393</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 209.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>395</sup> *Id.*

<sup>396</sup> *Id.*

<sup>397</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 189.

rôle d'enfant plein de questionnements et d'étonnement, tandis que le Loup, travesti en sa grand-mère, joue le rôle d'un grand-parent plus sage et expérimenté qui donne des explications.

Pour résumer, la stratégie manipulatrice du Loup consiste en partie à passer d'un interlocuteur improbable à interlocuteur de plein droit, ce qui lui permet d'entrer dans la sphère privée de la fillette. Le Loup y parvient grâce à l'usurpation de l'identité de la grand-mère et son travestissement en elle, travestissement qui va jusqu'au langage qu'emploie le Loup avec des formules rituelles propres à une relation entre une grand-mère et sa petite fille. Le Loup les utilise jusqu'à ce qu'il n'ait plus besoin du déguisement de grand-mère, jusqu'à être suffisamment proche du Chaperon, soit jusqu'à sa dernière réplique : « c'est pour te manger ». L'abandon de la formule rituelle va alors de pair avec l'abandon de son masque.

## 1.2. Lecture pragmatique : la domination du Loup par le langage

En quoi consiste l'approche pragmatique ? Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>398</sup> répond : « les paroles sont aussi des actions : *dire*, c'est sans doute transmettre à autrui certaines informations sur l'objet dont on parle, mais c'est aussi *faire*, c'est-à-dire tenter d'agir sur son interlocuteur, voire sur le monde environnant. Au lieu d'opposer comme on le fait souvent la parole et l'action, il convient de considérer que *la parole elle-même est une forme d'action*<sup>399</sup> ». Cette lecture nous permettra ainsi de constater l'ascendant hiérarchique que parvient à prendre le Loup sur le Petit Chaperon rouge au fil du conte, et ce grâce à l'emploi d'actes illocutoires<sup>400</sup>.

### 1.2.1. La notion de « mise en places » dominant-dominé

Toutes les conversations ne mettent pas les interlocuteurs au même niveau. « La notion de *place* renvoie par métaphore à l'idée (développée entre autres par François Flahault, 1978)

---

<sup>398</sup> Sauf contre-indication, dans toutes les parties de lecture pragmatique, les citations comprenant des termes en italiques étaient soulignés dans le texte de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Nous ne le précisons donc pas systématiquement, et recopions à l'identique sans rajouter aucun soulignement additionnel.

<sup>399</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 2.

<sup>400</sup> Catherine Kerbrat Orecchioni distingue trois types d'actes : « - l'acte locutoire, ou acte de *dire quelque chose*, / - l'acte illocutoire, ou acte effectué *en disant quelque chose*, / - l'acte perlocutoire, ou acte effectué *par le fait de dire quelque chose*. », J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, op. cit., p. 22. Nous n'étudions ici que les actes illocutoires.

qu'au cours du déroulement d'une interaction les différents partenaires de l'échange peuvent se trouver « positionnés » en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position « haute » (« up »), de *dominant*, cependant que l'autre est mis en position « basse » (« down »), de *dominé*<sup>401</sup> ». Plus particulièrement, Catherine Kerbrat-Orecchioni parle d'une « échelle taxémique » sur laquelle se positionnent les interlocuteurs lors d'une conversation. Ce qui nous intéresse particulièrement est le fait que la position de ces derniers sur cette échelle de domination hiérarchique est constamment en mouvement, tout au long de l'échange : « les places sont l'objet de *négociations* permanentes entre les interactants<sup>402</sup> ». Nous allons ainsi étudier dans cette partie, extrait par extrait, les outils théorisés par Catherine Kerbrat-Orecchioni qui permettent au Loup et au Chaperon de modifier leur place sur l'échelle taxémique de domination par le langage.

## 1.2.2. La progression du Loup sur l'échelle taxémique

### 1.2.2.1. Chaperon 1

La particularité de **Chaperon 1**, est avant tout que nous pouvons le caractériser de scène de « rencontre<sup>403</sup> ». Or, cela soulève un enjeu majeur de l'image que les interlocuteurs renvoient l'un à l'autre : « Toute rencontre pose un certain nombre de problèmes selon la situation et les personnages. Ainsi peut-on aisément prévoir qu'elle s'organise selon un système de normes, de représentations, d'évaluations de la situation et d'attributions qui dépendent de la « compétence communicative » de chacun<sup>404</sup> ». Autrement dit, cet extrait s'ouvre sur une échelle taxémique vierge, où les deux locuteurs sont donc, de prime abord, à égalité.

Avant tout, deux éléments qui permettent au Loup de se placer au-dessus de la fillette sautent aux yeux dans **Chaperon 1**. Tout d'abord, il la tutoie tandis qu'elle le vouvoie directement ; leur relation n'est donc déjà plus celle d'une égalité hiérarchique. Ensuite, c'est lui qui prend l'initiative de l'échange. Or, l'initiative fait partie des outils dont Catherine Kerbrat-Orecchioni prouve la valeur taxémique : « elles confèrent à leur responsable une

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>404</sup> *Id.*

certaine supériorité interactionnelle<sup>405</sup> ». Le Loup se place déjà ainsi au-dessus de son interlocutrice.

En s'appuyant sur le travail de Searle, Catherine Kerbrat-Orecchioni liste en outre cinq catégories d'actes illocutoires : les assertifs, les directifs, les promissifs, les expressifs et les déclaratifs<sup>406</sup>. La deuxième catégorie, celle des directifs, « consiste « dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » ; tentatives qui peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but<sup>407</sup> ». Dans **Chaperon 1**, lorsque le Loup dit au Chaperon « je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là », il lui ordonne de faire l'action de prendre ce chemin : c'est donc un acte illocutoire de directif indirect qui, ayant l'avantage de ne pas employer l'impératif, parvient à « entraîn[er] une action de la part de l'auditeur<sup>408</sup> ». Or, Catherine Kerbrat-Orecchioni explique que les ordres ont une valeur taxémique « de position haute<sup>409</sup> » ; autrement dit, lorsque le Loup ordonne indirectement au Chaperon de prendre tel chemin, il prend une place davantage dominatrice par rapport à elle. L'écart entre leurs positions taxémiques s'accroît encore lorsque l'on constate que le Chaperon obéit au Loup. Malgré le fait que le style simple de Perrault prive le lecteur de la réponse du Chaperon, on lit dans la narration en cotexte de notre extrait : « et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long<sup>410</sup> ». Le Chaperon obéit donc effectivement au Loup, même si le texte ne laisse pas voir sa réponse. Dans tous les cas, cette action la place en position inférieure quant au Loup : « le ralliement est toujours une marque de faiblesse<sup>411</sup> ».

Les cinq catégories d'actes illocutoires permettent aussi de voir en quoi le Loup est un menteur. Lorsque nous lisons « et nous verrons qui plus tôt y sera », nous retrouvons la première

---

<sup>405</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 330.

<sup>406</sup> « 1. Les assertifs ont pour but « d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée », et leur direction d'ajustement va des mots au monde. / 2. Le but illocutoire des directifs consiste « dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » ; tentatives qui peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but. / 3. En ce qui concerne la catégorie des promissifs, Searle reprend à son compte la définition d'Austin : ce sont des actes « dont le but est d'obliger le locuteur (ici aussi, à des degrés variés) à adopter une certaine conduite future ». / 4. Les expressifs (comme « remercier », « féliciter », « s'excuser », « déplorer ») sont définis comme ayant pour but « d'exprimer l'état psychologique spécifié dans la condition de sincérité, vis-à-vis d'un état de choses spécifié dans le contenu propositionnel ». / 5. Enfin, la classe des déclarations a pour caractéristique définitionnelle que : (le cite) « l'accomplissement réussi de l'un de ses membres garantit que le contenu propositionnel corresponde au monde : si j'accomplis avec le succès l'acte de vous désigner président, vous êtes président ». », C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20-21.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>409</sup> « Fonctionne comme un taxème de position haute tout acte de langage qui constitue une menace potentielle pour l'une et/ou l'autre des faces du destinataire. / Face négative : ordre, interdiction, et même autorisation, suggestion, conseil, etc. – i.e. toute la série des « directifs », qui constituent autant d'« incursions territoriales », J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, op. cit., p. 39.

<sup>410</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208.

<sup>411</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, op. cit., p. 334.

catégorie d'actes illocutoires, celle des assertifs, définis comme ayant « pour but « d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée », et leur direction d'ajustement va des mots au monde<sup>412</sup> ». Autrement dit, l'assertion sert au locuteur à : « 1. faire savoir au destinataire que l'on estime vrai l'état de choses correspondant au contenu propositionnel, / 2. en prétendant faire partager cette opinion par le destinataire (et à modifier du même coup son « bagage cognitif »), / 3. si la situation communicative le permet, de manière à obtenir de ce destinataire une prise de position explicite, et de préférence positive, sur le contenu asserté<sup>413</sup> ». Lorsque le Loup affirme « et nous verrons qui plus tôt y sera », il emploie le temps du futur et le pronom « nous », et affirme ainsi par-là que, lui, il fait partie de ceux qui ne savent pour l'instant pas qui arrivera le premier à la maison de la grand-mère. Or, cela est un mensonge. Le Loup sait pertinemment qu'il arrivera le premier puisqu'il s'est attribué le chemin le moins long et, de surcroît, fait en sorte d'augmenter ses chances d'être plus rapide (on lit dans le cotexte : « Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long [...]. Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand<sup>414</sup> »). En employant un acte illocutoire d'assertion, le Loup prétend donc qu'il tient pour vrai ce qu'il affirme, alors qu'en réalité il ment, et le sait. Catherine Kerbrat-Orecchioni sollicite en ce sens la notion de « condition de sincérité » ; nous verrons grâce à la rhétorique en quoi ce qui compte pour le Loup est de *paraître* sincère, ce qui permet l'efficacité de son assertion, et non pas de l'être<sup>415</sup>.

Catherine Kerbrat-Orecchioni explique la notion d'« adoucisseur<sup>416</sup> » : « pourquoi diable se donne-t-on la peine de dire « Est-ce que tu pourrais fermer la fenêtre s'il te plaît ? » alors que « Ferme la fenêtre ! » ferait tout aussi bien l'affaire, et à moindres frais ? C'est évidemment parce que l'ordre semble moins coercitif lorsqu'il s'énonce sous les apparences d'une question : cette sorte d'*euphémisme syntaxique* qu'est la formulation indirecte permet d'adoucir (de « polir ») les arêtes sinon trop acérées<sup>417</sup> ». Un adoucisseur permet donc d'employer un acte de langage de manière moins visible, ou au moins plus acceptable pour l'auditeur. Dans **Chaperon 1**, c'est ce que fait le Loup lorsqu'il pose des questions au Chaperon : elles sont des actes illocutoires qui le mettent en position haute, mais cette fois-ci de manière plus subtile que ceux que nous avons vus précédemment. Là où il est plus compliqué

<sup>412</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20-21.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>414</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208.

<sup>415</sup> Voir *infra*, 1.3.2.

<sup>416</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 73.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 75.

d'analyser la première due au discours rapporté (« Il lui demande où elle allait »), la question « Demeure-t-elle bien loin ? » est en revanche intéressante en ça qu'elle semble être une question fermée (donc à réponse « oui » ou « non »), mais qu'elle cache en fait une question ouverte. Catherine Kerbrat-Orecchioni explique en effet qu'« une question peut en cacher une autre<sup>418</sup> », soit « parce qu'elle est littéralement non pertinente, la réponse allant de soi dans le contexte de son énonciation<sup>419</sup> » soit parce que « le contenu de cette réponse peut sembler insuffisamment informatif<sup>420</sup> ». Le fait est que lorsque le Loup semble demander au Chaperon « Demeure-t-elle loin ? », le Chaperon ne répond pas « oui » : il ne répond pas à cette question ; le Chaperon répond à la question ouverte cachée derrière, à savoir « Où demeure-t-elle ? », puisqu'il explique : « Oh oui [...], c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village. ». Cette formulation présente l'avantage pour le Loup d'augmenter ses chances d'obtenir l'information qu'il désire<sup>421</sup> et d'adoucir la brutalité de sa question et ainsi, comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni : « la principale caractéristique de la requête est la diversité de ses formulations, diversité que l'on peut mettre en corrélation avec le caractère fondamentalement « menaçant » de cet acte de langage. La requête peut être formulée de façon plus ou moins directe ou indirecte, brutale ou adoucie. Le type de formulation choisi va avoir des conséquences sur la nature de la réaction à la requête, et des effets puissants sur la relation interpersonnelle<sup>422</sup> ». En ce sens, nous n'avons pas dans **Chaperon 1** d'adoucisateurs de type politesse, surnoms, etc., mais plutôt une stratégie d'économie et de formulations adoucies<sup>423</sup>, le tout en permettant au Loup d'user du pouvoir dominant de la question : « c'est un taxème de position haute, qui assure ainsi qu'on l'a vu la maîtrise de l'organisation de l'interaction<sup>424</sup> ». Malgré tout, le commentaire que Renaud Camus souligne la brutalité qu'est l'emploi de l'impératif, et nuance ainsi nos propos : « ce qui nuit à l'impératif, peut-être, c'est son caractère trop *impératif*<sup>425</sup>, justement. On pense qu'un autre mode sera plus doux. Mais l'indicatif est bien plus autoritaire encore, puisque l'ordre donné et

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>419</sup> Pour montrer la question ouverte cachée derrière la question fermée, elle donne en exemple : « Tu ne manges pas ? / Vous partez déjà ? = pourquoi est-ce que tu ne manges pas ? / Vous partez déjà ? = pourquoi partez-vous si tôt ? / C'est à cette heure-ci que tu rentres ? = pourquoi rentres-tu si tard ? », *ibid.*, p. 94.

<sup>420</sup> De la même manière, elle donne en exemple : « Vous habitez loin ? = où habitez-vous ? / Tu vas en Bretagne pour les vacances ? = et si non, où vas-tu ? / Tu as vu des films cette semaine ? et si oui, lesquels ? », *id.*

<sup>421</sup> Voir à ce sujet *ibid.*, p. 106-107.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>423</sup> Par opposition avec les formulations « brutales » : Certaines formulations indirectes peuvent avoir des allures fort autoritaires, méritant à ce titre d'être considérées comme des ordres. C'est le cas : des assertions en « Je veux » [...] ; des assertions comportant un modalisateur déontique (à valeur d'obligation) : / Tu dois te taire / Il faut te taire. / ; des assertions à l'indicatif, futur (« Tu fermes la porte en partant ») ou présent (« Vous vous taisez ! ») : il s'agit bien là de « tropes illocutoires » (ordres déguisés en assertions) ; d'énoncés *indirects* donc, mais qui n'en sont pas moins extrêmement *directifs*. *Ibid.*, p. 102.

<sup>424</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, *op. cit.*, p. 340. Il nous faut cependant noter à ce stade que la question n'a pas seulement une valeur taxémique de position haute, comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni aux pages 340-342 de ce même ouvrage. Nous reviendrons plus tard dans notre analyse.

<sup>425</sup> Souligné dans le texte.

son exécution coïncident exactement en une seule performance verbale, comme si l'interlocuteur n'avait aucune volonté propre, pas un mot à dire, existait à peine<sup>426</sup> ». Autrement dit, le Loup se place clairement dans **Chaperon 1** en position dominante par rapport au Chaperon sur l'échelle taxémique ; le dosage qu'il fait d'emploi de brutalité et d'adoucisseurs correspond au contexte d'une rencontre, et change donc dans la suite du conte.

### 1.2.2.2. Chaperon 2

Le fait que le Loup se fasse passer pour la grand-mère du Chaperon aux yeux de ce dernier crée une mise en places différente par rapport à l'extrait précédent. En effet, dans **Chaperon 2**, le Loup, travesti, hérite du rapport de domination qu'a la grand-mère sur sa petite fille. Ce rapport de domination est supérieur sur une échelle taxémique que celui que le Loup avait dans **Chaperon 1** : c'est un lien familial. Ce qui nous intéresse particulièrement est le fait que cela se traduise dans le langage que le Loup adopte alors : il s'adapte à cette nouvelle mise en places en se permettant de prendre beaucoup moins de précautions langagières lorsqu'il s'adresse au Chaperon. Catherine Kerbrat-Orecchioni explique en ce sens : « on peut admettre de manière générale que se met en position haute celui qui impose à l'autre : sa propre langue (ou celle dans laquelle il peut le plus commodément converser) [...] / plus communément, le « style » de l'échange (familier ou guindé, intime ou distant, relâché ou soutenu) / et corrélativement, le « type » de l'interaction qu'il s'agit de construire ensemble, son protocole, ses enjeux et ses règles du jeu<sup>427</sup> ». Autrement dit, si le Loup n'était pas déguisé en la grand-mère et se permettait de s'adresser au Chaperon comme il le fait, le lecteur pourrait s'attendre à un refus de la fillette d'obtempérer. Cela dit, puisque c'est en prenant la voix et la position de la grand-mère qu'il le fait, l'obéissance du Chaperon paraît évidente. Cela étant dit, concrètement, comment est-ce que le Loup adapte son langage ?

Des cinq catégories d'actes illocutoires que distingue Catherine Kerbrat-Orecchioni, le Loup emploie dans **Chaperon 2** exclusivement des directifs : « Qui est là ? », « Tire la chevillette, la bobinette cherra. », « Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. ». Rappelons-le, le but illocutoire des directifs consiste « dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » ; tentatives qui peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la

<sup>426</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 102.

<sup>427</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, op. cit., p. 323.

présentation du but<sup>428</sup> ». L'on voit bien ici la différence avec **Chaperon 1** où le Loup employait bon nombre d'actes de langage indirects qui permettaient, sans employer l'impératif, d'« entrain[er] une action de la part de l'auditeur<sup>429</sup> » ; **Chaperon 2** est beaucoup plus brutal. Si l'on prend les répliques du Loup dans l'ordre, la question « Qui est là ? » est un acte de langage indirect qui augmente la valeur taxémique du Loup en ça qu'elle est en fait un ordre de se présenter (« Qui est là ? » a pour sens implicite « toi qui est là, dis-moi qui tu es »). Dans la phrase « Tire la chevillette, la bobinette cherra », nous pouvons relever deux actes illocutoires. D'abord, le Loup joue un rôle (il répète, comme un comédien, la réplique que la grand-mère lui a dite plus tôt<sup>430</sup>), puis il ordonne au Chaperon de rentrer dans la maison sans le lui dire directement (le Loup ne dit pas « rentre, et pour cela fait ainsi », mais « fais ainsi » : le but de « rentre » est donc implicite). Il lui ordonne donc de rentrer via l'emploi de l'impératif qui lui donne les consignes pour l'ouverture de la porte. Avec le dernier directif « mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. », le Loup ordonne (à l'impératif de nouveau) au Chaperon de poser ses affaires et de le rejoindre. En somme, dans cet extrait, le Loup ne fait que donner des ordres au Chaperon : de se présenter, de rentrer, de rentrer de telle manière, de déposer ses affaires, de le rejoindre. Il est malgré tout intéressant de noter la présence d'un adoucisseur « phonique » pourrait-on dire : « le Loup lui cria *en adoucissant un peu sa voix*<sup>431</sup> ». Bien qu'il ne soit pas précisé si le Loup crie simplement pour se faire entendre du Chaperon, par imitation de la grand-mère, ou bien pour augmenter sa position taxémique en paraissant plus autoritaire, le fait est que le fait d'« adouci[r] un peu sa voix » rend moins menaçant tous les actes de langages autrement particulièrement brutaux de l'extrait.

L'adaptation langagière du Loup, plus brutale du fait de la nouvelle mise en places, fonctionne : le Chaperon exécute les ordres de la personne qu'elle croit être sa grand-mère. Dans la même idée, ses répliques sont particulièrement intéressantes. Nous avons vu que la lecture pragmatique permet de voir « quand dire, c'est faire plusieurs choses à la fois (informer d'un fait, et susciter une conduite) ; et plus précisément dans ces exemples : Quand dire, c'est une chose sous les apparences d'une autre<sup>432</sup> ». Ainsi lorsque le Chaperon répond « c'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie », l'assertif qu'emploie le Chaperon fait office de garant du fait que le Chaperon croie à la supercherie. Puisque l'assertif a pour but « d'engager la responsabilité du locuteur (à

<sup>428</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20-21.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>430</sup> Nous y reviendrons avec la lecture rhétorique, voir *infra*, 1.3.

<sup>431</sup> Je souligne.

<sup>432</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 33-34.

des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée », et leur direction d'ajustement va des mots au monde<sup>433</sup> », lorsque le Petit Chaperon affirme « votre fille » et « que ma Mère vous envoie », les pronoms témoignent du fait que, pour le Chaperon, son interlocutrice est bien sa grand-mère. Autrement dit, la lecture pragmatique de cet extrait nous montre que la fillette confirme involontairement par sa réponse au Loup qu'elle croit à sa supercherie. Certes, le Chaperon aurait pu employer un assertif en mentant au Loup, en faisant semblant d'entrer dans son jeu, mais la narration qui précède sa réponse montre que la fillette trouve elle-même une justification, une excuse, à l'anormalité : « le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa grand-mère était enrhumée, répondit ». Le Loup n'a rien eu à faire, la fillette s'est chargée toute seule de trouver une explication rationnelle qui faisait le lien entre la norme (sa grand-mère qui parle) et l'anormalité (elle entend une grosse voix) : sa grand-mère est malade. Ainsi, dans **Chaperon 2**, la petite fille tombe à nouveau dans le piège du Loup, comme en témoigne sa réponse qui prouve qu'elle croit s'adresser à sa grand-mère, et le fait qu'elle exécute tous les ordres du Loup (décliner son identité, d'entrer, de l'action à faire pour ouvrir la porte, de poser ses affaires et de le rejoindre) alors que ces derniers, du fait qu'il se fait passer pour sa grand-mère, sont formulés brutalement. Le Petit Chaperon rouge laisse alors le Loup emprunter avoir une position encore plus dominatrice sur elle puisqu'« un ordre formulé brutalement rabaisse et « humilie » celui (ou celle) à qui il s'adresse [...]. Dans cette mesure, on dira que l'ordre fonctionne généralement comme un taxème (marqueur d'une position hiérarchique) – « taxème de position haute » en l'occurrence<sup>434</sup> ».

### 1.2.2.3. Chaperon 3

Dans la majorité du **Chaperon 3**, le Loup laisse la fillette prendre une place plus haute sur l'échelle taxémique et prend, lui, une place davantage passive et donc basse. Le Petit Chaperon rouge prend les initiatives conversationnelles (ce qui, nous l'avons vu, lui donne la monte sur l'échelle taxémique) et exprime sa surprise à cinq reprises avec : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! », « Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! ». Or, il apparaît bien que ce sont là des actes de langage qui cachent des questions implicites. Elles correspondent respectivement

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 69.

à : « Ma mère-grand, pourquoi avez-vous des bras aussi grands ? », « Ma mère-grand, pourquoi avez-vous d'aussi grandes jambes ? », « Ma mère-grand, pourquoi avez-vous d'aussi grandes oreilles ? », « Ma mère-grand, pourquoi avez-vous d'aussi grands yeux ? », « Ma mère-grand, pourquoi avez-vous d'aussi grandes dents ? ». Les propos du Chaperon prennent ainsi mécaniquement la valeur taxémique haute de la question, à savoir d'appartenir à la classe des directifs ; ces derniers « consiste[nt] « dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » ; tentatives qui peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but<sup>435</sup> ». Ainsi, le Petit Chaperon rouge réclame implicitement au Loup de lui fournir des explications, et se place a priori au-dessus de lui sur l'échelle taxémique.

Malgré tout, toutes ses exclamations débutent par l'anaphore de l'apostrophe « Ma mère-grand », qui sert ici d'« *d'adoucissement des actes menaçants*<sup>436</sup> ». Le Petit Chaperon rouge s'est élevé sur l'échelle taxémique dans **Chaperon 3**, mais dans le respect de la mise en places entre elle et sa grand-mère qui demeure au-dessus d'elle hiérarchiquement. Catherine Kerbrat-Orecchioni explique en ce sens qu'il existe bon nombre de techniques adoucissantes : « il s'agit pour nos auteurs de faire l'inventaire, la classification et la description des différentes stratégies qui peuvent être mises au service de l'exercice de la politesse, et qui sont nombreuses et diverses : les formulations indirectes des actes de langage d'abord, mais aussi d'autres procédés tels que ces *réparateurs* que sont l'excuse et la justification ; et toute sorte de procédés *adoucisseurs* comme les *préliminaires* (« Tu peux me rendre un service ? », [...]), les *minimisateurs* (« Je voulais simplement vous demander... », [...]), les *désarmeurs* (« Je ne voudrais pas vous importuner mais... », [...]), ou les *amadoueurs* (sortes de « douceurs » visant à faire avaler la pilule sinon trop amère du FTA : « Apporte-moi à boire mon chou », « Sois gentil passe-moi le sel », « Ferme la porte tu seras un ange », « Toi qui prends si bien les notes, peux-tu me passer les tiennes ? »), etc. – autant de procédés qui impliquent une « surcharge cognitive » aussi bien pour l'émetteur que pour le récepteur du message, et dont l'usage constant resterait une énigme si la théorie de la politesse ne venait pas nous en offrir comme sur un plateau une explication convaincante : *c'est que le surcoût qu'impliquent ces formulations alambiquées est très largement compensé par le bénéfice psychologique qu'en tirent les partenaires en présence.* ». Dans notre cas, avec l'apostrophe anaphorique « ma mère-

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 72.

grand », il semblerait que nous puissions dire que le Petit Chaperon rouge emploie un « amadoueur » pour réclamer des explications à son interlocuteur.

De plus, il est possible de nuancer l'ascendant taxémique que prend le Chaperon avec la nuance que fait justement Catherine Kerbrat-Orecchioni quant à la valeur taxémique de la question. Nous l'avons dit, les répliques du Chaperon sont des actes de langage de questions implicites. Nous avons aussi affirmé jusque-là que les questions étaient nécessairement porteuses d'une valeur taxémique haute. Or, la pragmatique rend cela plus complexe : oui, les questions ordonnent à l'interlocuteur de répondre (taxème haut), mais elles témoignent aussi d'un manque d'information (taxème bas). La chercheuse explique : « d'un autre côté, toute véritable demande d'information est l'aveu d'un manque, et d'une supériorité de savoir du questionné (supposé détenteur de l'information manquante) sur le questionneur. À ce titre, le questionneur se trouve au contraire, en tant que solliciteur et « demandeur », placé en position basse. La valeur taxémique d'une question est donc extrêmement variable, en fonction du type de question auquel on a affaire, et du contexte dans lequel elle advient<sup>437</sup> ». Cela est particulièrement intéressant dans **Chaperon 3**, puisque la locutrice se caractérise par son ignorance et sa naïveté juvénile. Autrement dit, **Chaperon 3** illustre en tout point la valeur taxémique à la fois haute et basse que sont les questions dans l'analyse pragmatique ; par ses exclamations, la fillette impose à la fois au Loup de répondre (position haute), et avoue par-là même son ignorance (position basse).

Pour finir, **Chaperon 3** se clôture sur la réappropriation de la part du Loup de sa dominance sur le Chaperon, avec sa réponse finale « c'est pour te manger ». L'on peut se demander : est-ce que cette affirmation est performative (auquel cas elle sort de l'analyse pragmatique de Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>438</sup>), ou bien est-elle un acte de langage ? Le conte se poursuit juste après avec la narration suivante : « et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea. ». Ainsi, le fait que le Loup dise ces mots n'accomplit pas l'acte en lui-même : la proximité avec un énoncé performatif est proche<sup>439</sup>, mais nous avons malgré tout bien ici un acte de langage d'aveu. Paradoxalement, l'aveu est porteur d'un taxème de position bas, mais c'est ici l'aveu de la supercherie, et donc l'aveu de la supériorité du Loup. Nous avons donc ici une correspondance entre l'aveu du Loup (« c'est

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>438</sup> « Il est utile de maintenir une distinction de principe entre les énoncés qui accomplissent des actes en les dénommant explicitement, et les autres énoncés, qui accomplissent des actes par d'autres moyens plus implicites ; utile corrélativement de réserver « performatif » à la première catégorie, et de parler dans tous les autres cas d'« actes illocutoires ». », *ibid.*, p. 13.

<sup>439</sup> « un énoncé performatif est un énoncé qui, sous réserve de certaines conditions de réussite, accomplit l'acte qu'il dénomme, c'est-à-dire fait ce qu'il dit faire du seul fait qu'il le dise. », *ibid.*, p. 9.

pour te manger »), et une mise en pratique immédiate par les gestes (« ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea. »).

En somme, nous pouvons résumer cette analyse pragmatique en affirmant qu'elle permet de constater l'efficacité de la stratégie du Loup. Lors de la rencontre du premier extrait, il se place directement, grâce à ses actes de langage (questions, ordres et impératif) en position haute sur l'échelle taxémique par rapport à son interlocutrice. Il parvient à lui faire faire ce qu'il veut, sans être trop brutal. Cela change ensuite, car le Loup prend la place dominatrice quand il se fait passer pour la grand-mère : il peut se permettre alors beaucoup plus de brutalité dans ses actes de langage, et beaucoup moins d'adoucisseurs. Néanmoins, bien que dans le dernier extrait les exclamations de surprise de la fillette cachent en fait des questions implicites porteuses d'un taxème haut (puisqu'il est à valeur d'ordre), nous voyons bien que le Loup la domine. La fillette obéit et emploie des assertifs qui témoignent de sa croyance en la supercherie du Loup.

### 1.3. Lecture rhétorique

Nous retrouvons en outre dans *Le Petit Chaperon rouge* des notions de rhétorique classique. Parmi elles, Aristote distinguait les trois types de preuves qu'a un orateur à sa disposition pour persuader son auditoire : les preuves extratechniques, soient indépendantes des techniques rhétoriques (pièces à conviction, aveux, textes de loi, etc.) et des preuves techniques, soient inhérentes à l'art oratoire. Les preuves techniques se classent alors en deux catégories distinctes : les preuves objectives (*logos*) et les preuves subjectives (*ethos* et *pathos*). Ainsi, tout discours a, selon Aristote, les trois aspects suivants : l'*ethos* (l'image que provoque l'orateur), le *logos* (l'argumentation employée) et le *pathos* (effet émotionnel provoqué à l'auditeur). Après nous être demandé si le plan du Loup était prémédité à l'aide des cinq étapes de construction d'un discours de Cicéron, nous allons commencer par étudier les preuves éthiques et pathétiques. Nous nous pencherons ensuite, dans la partie suivante, sur les preuves pathétiques de nos extraits dans une partie indépendante, puisque nous verrons que c'est là le point majeur de la stratégie manipulatoire du Loup sur le Chaperon.

### 1.3.1. Les différentes étapes de construction d'un discours

*La Rhétorique à Hérennius*, longtemps attribuée à Cicéron, définit les cinq étapes de composition d'un discours. L'*inventio*, soit la recherche d'idées ; la *dispositio*, soit la construction du plan ; l'*elocutio*, soit la rédaction et le soin apporté au style ; la *memoria*, ou la phase de mémorisation du texte ; et enfin l'*actio*, soit l'action oratoire, le moment de déclamation du discours. Aron Kibédi Varga reprend cette distinction dans *Discours, récit, image*<sup>440</sup> et nous intéresse en ça qu'il est alors possible de déterminer le caractère prémédité du plan rhétorique du Loup.

En effet, l'on voit apparaître trois phases distinctes. Tout d'abord, une période de totale improvisation de la part du Loup, où nous ne retrouvons que de l'*actio*. C'est le cas de la totalité du **Chaperon 1** : il n'est fait aucune mention d'une quelconque réflexion du Loup quant à ce qu'il va dire au Petit Chaperon rouge (« il lui demanda où elle allait » et « dit le Loup » à deux reprises). En revanche, la deuxième phase débute avec le cotexte entre **Chaperon 1** et **Chaperon 2**, qui nous informe que le Loup mémorise (*memoria*) la réponse du Chaperon (« Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie ») pour ensuite le redire (*actio*) à la grand-mère (« C'est votre fille le petit chaperon rouge (dit le Loup en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie<sup>441</sup> »). C'est cette stratégie qui lui permet de duper la grand-mère, ainsi retrouve-t-on le même stratagème avec le cotexte entre **Chaperon 1** et **Chaperon 2** et le dialogue de **Chaperon 2** : le Loup retient (*memoria*) les réponses et consignes de la grand-mère et les répète ensuite (*actio*) au Petit Chaperon rouge (« Qui est là ?<sup>442</sup> » et « Tire la chevillette et la bobinette cherra<sup>443</sup> »). En outre, l'on voit bien la préméditation du plan de Loup dans le fait qu'il se dirige vers la maison de la grand-mère, puis « s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant le petit chaperon rouge<sup>444</sup> ». En fait, l'on retrouve ici une forme de *dispositio*, bien que le style simple de Perrault la rende économe. La troisième phase débute au milieu de **Chaperon 2** et va jusqu'à la fin du conte : à nouveau de l'improvisation de la part du Loup avec uniquement de l'*actio* relatif à ses discours (ses réponses semblent spontanées, car il n'est fait aucune mention de quoi que ce soit relatif à une des quatre autres étapes de préparation de discours).

---

<sup>440</sup> Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1995, p. 38-39.

<sup>441</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 208-210.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 208 et dans **Chaperon 2**.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 210 et dans **Chaperon 2**.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 210.

### 1.3.2. *Ethos*

Le locuteur a pour but d'inspirer confiance pour être crédible, et donc pour pouvoir persuader. L'*ethos* est ainsi l'image que le locuteur renvoie. Un enjeu rhétorique important du conte du *Petit Chaperon rouge* semble ainsi être autour de l'*ethos* du Loup. C'est grâce à ce dernier que ce dernier parvient à ses fins : parce qu'il n'apparaît justement pas comme étant ce « grand méchant » Loup.

#### 1.3.2.1. *Ethos* préalable

Concrètement, la rhétorique distingue deux types d'*ethos* : l'*ethos* préalable et l'*ethos* discursif. Ce dernier est l'image que le locuteur construit de lui-même à travers son discours, tandis que l'*ethos* préalable est l'image que, en l'occurrence, pourrait avoir le Chaperon du Loup, avant même que celui-ci ne prenne la parole.

Or, nous l'avons vu avec la lecture sociolinguistique<sup>445</sup>, le Chaperon est un personnage qui a des lacunes d'informations. Notamment, lorsque le narrateur explique dans **Chaperon 1** « la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup », il explique en fait concrètement que le Chaperon ne possède pas la connaissance de l'*ethos* préalable du Loup. Nous retrouvons ce que Jean-Jacques Robrieux appelle une « parenthèse<sup>446</sup> » narrative. Il explique : « Si un propos dévie légèrement par rapport au sujet initial, tout en restant bref et sans faire perdre de vue ce dernier, on parle de parenthèse. Cette courte digression est parfois signalée par des tirets ou des signes typographiques de parenthèse, mais ce n'est pas obligatoire. Elle est bien souvent non un rejet au second plan du discours, mais au contraire une mise en valeur, une précision utile<sup>447</sup> ». Ici, elle permet de montrer que le Chaperon ne possède pas d'information sur le Loup avant qu'il ne lui parle. Le narrateur informe en revanche le lecteur avec ces propositions relatives explicatives que le Loup veut la manger, qu'il est dangereux, fort et peut potentiellement nuire au Chaperon si elle l'écoute. S'installe alors dans le conte un modèle irénique, dont seul le lecteur est au courant : il a plus d'informations que le personnage de la fillette. La notion d'*ethos* préalable confirme donc ce que nous voyions avec la sociolinguistique : l'ignorance du Chaperon y est pour beaucoup dans la réussite manipulatoire du Loup.

---

<sup>445</sup> Voir *supra*, 1.1.1.1.

<sup>446</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 136.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 137.

### 1.3.2.2. *Ethos* discursif

En revanche, dès lors que le Loup s'adresse au Chaperon, il se construit par son discours un *ethos* discursif qui le suit tout au long du conte, et ce qu'il parle en son nom (**Chaperon 1**) au nom de la grand-mère (**Chaperon 2** et **Chaperon 3**).

Dans **Chaperon 1**, l'on constate que le Loup se construit une image proche du Chaperon. Cela passe par le fait qu'il la tutoie (alors qu'elle le vouvoie), il emploie l'interjection « hé bien » qui semble être une adaptation à son langage à elle (elle avait débuté sa phrase précédente par l'interjection « Oh ! oui »), il paraît curieux (il lui demande où elle va) sans être à la fois trop intrusif (il affirme juste qu'il va prendre la même direction). En somme, à aucun moment, par son discours, le Loup n'apparaît comme un prédateur. Au contraire, malgré son emploi d'impératif (« je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là »), le Loup apparaît comme un interlocuteur qui s'adapte au niveau de langage de la fillette, s'intéresse, et crée ainsi une proximité avec elle. L'*ethos* créé par son langage camoufle ainsi sa dangerosité.

L'objectif éthique de **Chaperon 2** est, pour le Loup, que sa véritable identité ne soit pas dévoilée : il faut que le Chaperon croie s'adresser à sa grand-mère. C'est pourquoi le Loup doit, dans **Chaperon 2**, emprunter au maximum l'*ethos* de la grand-mère (soit l'image qu'elle aurait renvoyée, dans ce contexte, au Chaperon). C'est ce dont nous informe particulièrement la proposition circonstancielle de manière « en adoucissant un peu sa voix » : le Loup essaye de correspondre à l'image de la grand-mère. Le Loup emploie aussi de l'impératif, ce qui lui octroie un caractère autoritaire. Cela dit, cela ne paraît pas détonnant considéré le lien entre grand-mère et petite fille : le Chaperon vouvoie directement son interlocuteur (« votre fille », « vous apporte », « vous envoie »), le Chaperon semble donc devoir un certain respect et obéissance à sa grand-mère. L'on constate aussi une certaine assurance de la part du Loup, sur laquelle nous reviendrons<sup>448</sup>, qui joue en la faveur de son déguisement : jamais il n'est fait mention d'une quelconque hésitation. Il lance ses ordres directement, naturellement, ce qui lui confère une crédibilité en tant que grand-mère. Le cotexte nous informe en effet de comment la grand-mère se serait adressée au Chaperon (« Qui est là ?<sup>449</sup> », « Tire la chevillette, la bobinette cherra<sup>450</sup> »), et probablement comme ça qu'elle s'est adressée à lui dans le passé. Autrement dit, répétant exactement les mêmes mots que la grand-mère, sans hésitation aucune, le Loup fait correspondre l'*ethos* préalable que le Chaperon a probablement de sa grand-mère, avec son

---

<sup>448</sup> Voir *infra*, 1.3.2. et 1.3.4.

<sup>449</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 210.

*ethos* discursif à lui actuel. C'est donc une stratégie efficace pour se faire passer pour la grand-mère. Pour finir, l'on constate structurellement que le Loup se contente dans **Chaperon 2** de répéter les répliques de la grand-mère, puis de donner d'autres instructions au Chaperon, qui visent à faire que sa cible se rapproche de lui. Autrement dit, il parvient à gagner sa confiance et semble ensuite opter pour une économie de mots, comme s'il ne voulait surtout pas se trahir. La dernière réplique du Loup semble ainsi avoir un but avant tout de conservation de l'*ethos* de confiance qu'il a hérité de la grand-mère, et qu'il est parvenu à faire durer.

**Chaperon 3** s'inscrit dans la même stratégie éthique pour le Loup : conserver son masque. Comme nous l'évoquions avec notre lecture sociolinguistique, l'*ethos* du Loup correspond ici à un type de relation de grand-parent vis-à-vis d'un petit enfant : le grand-parent répond, grâce à son expérience sur la vie, aux interrogations de l'enfant. Ici, typiquement, le dialogue se construit avec l'expression de la surprise (qui, nous l'avons vu, cachent des questions implicites<sup>451</sup>) du Chaperon et les explications en réponse du Loup ; le Loup se donne donc bien de nouveau une image qui correspond à celle de la grand-mère. La particularité de **Chaperon 3**, cela dit, est que la discussion est directement au sujet de l'*ethos* du Loup. La fillette est en effet surprise du décalage entre les particularités physiques de sa grand-mère habituellement et ce qu'elle voit de la personne à côté d'elle. La supercherie est donc menacée d'être dévoilée, et c'est par le langage que le Loup parvient à se donner un *ethos* suffisamment rassurant pour justifier son corps, qui ne l'est a priori pas. S'il a de grands bras, c'est donc uniquement pour mieux l'embrasser, etc. Autrement dit, le Loup montre à la fillette qu'elle peut lui faire confiance. L'emploi répétitif de l'apostrophe « ma fille » et « mon enfant » n'est évidemment pas un hasard, il fait office de rappel du fait que le Chaperon est censé s'adresser à sa grand-mère, en plus d'être porteur d'une certaine affection rassurante<sup>452</sup>. Tout comme dans **Chaperon 2**, la crédibilité du Loup est ici accrue par son absence totale d'hésitation dans ses réponses, comme si le fait qu'il possède la réponse (en tant que grand-mère) était aussi évident que le contenu de la réponse elle-même.

Pour résumer, l'*ethos* du Loup dans *Le Petit Chaperon rouge* est scindé en deux : dans **Chaperon 1** quand il se contente de créer une proximité avec le Chaperon en s'adaptant à son langage, et dans **Chaperon 2 et 3** quand il prend la place de la grand-mère et imite ainsi l'*ethos* qu'elle aurait provoqué chez sa petite fille. La réussite manipulatoire est alors due au fait que le Chaperon ne possède pas d'*ethos* préalable sur le Loup pour **Chaperon 1**, et que le Loup a

---

<sup>451</sup> Voir *supra*, 1.2.2.

<sup>452</sup> Voir *supra*, 1.1.3.

pris la place de quelqu'un en qui le Chaperon a *déjà confiance* pour **Chaperon 2** et **3** ; il ne reste alors au Loup qu'à conserver sa couverture. Il camoufle et adoucit alors sa véritable identité et dangerosité, pour conserver l'*ethos* de la personne qu'il prétend être et qui joue en sa faveur.

### 1.3.3. Logos

Si l'on se réfère à Aristote, un des trois aspects inhérents à chaque discours est celui du *logos*. La preuve logique a généralement pour pilier un raisonnement, qui passe lui-même par un enchaînement d'arguments. Rentrent alors en jeu de potentielles prémisses (énoncés auxquels l'auditoire adhère) ainsi que différents types de raisonnements (déductif, inductif). Nous allons voir que, dans *Le Petit Chaperon rouge*, ni le Loup ni le Chaperon n'emploient de *logos* valide.

#### 1.3.3.1. Chaperon 1

Concrètement, dans **Chaperon 1**, le but du raisonnement est d'arriver à convaincre le Petit Chaperon rouge d'emprunter le chemin le plus long ; le Loup y parvient, mais grâce à la proposition d'un jeu. Son raisonnement n'est pas valide puisqu'il sait pertinemment que c'est lui qui va prendre le chemin le plus court, et donc arriver le premier ; le Loup dicte ainsi les règles, mais omet délibérément de mentionner que le jeu est pipé. La construction logique du raisonnement employé est segmentable comme suit : prémisses avec « je veux l'aller voir » ; condition avec si « je m'en vais par ce chemin ci » ; condition avec si « toi [tu t'en vas] par ce chemin-là » ; conséquence avec alors « nous verrons qui plus tôt y sera ». De nouveau, en fait, le Loup parvient à ses fins en profitant de l'ignorance du Chaperon ; ici, en l'occurrence, il profite du fait qu'elle ne sache pas que le chemin qu'il lui propose est le plus long.

Si l'on se réfère au *Pouvoir Rhétorique* de Clément Viktorovitch, l'on constate que le Loup emploie en fait un argument de cadrage. Selon lui, « les arguments de cadrage consistent à fonder la validité d'une proposition sur la structure du réel ou, du moins, sur la présentation que nous en donnons. Nous allons mettre en avant les aspects de la réalité qui nous arrangent<sup>453</sup> ». Ce type d'argument n'est pas nécessairement fallacieux ; il l'est en revanche

---

<sup>453</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 59.

dans **Chaperon 1** puisque le Loup présente un aspect de la réalité qui est faux, en mentant par omission.

La viscosité du Loup transparait aussi dans l'emploi de ses verbes : indirectement, il place la fillette comme responsable de l'action de « [s'en aller] par ce chemin-là ». En effet, le verbe est explicité dans la proposition « *je m'y en vais*<sup>454</sup> par ce chemin ici », mais pas dans la suivante « et toi par ce chemin-là ». Le verbe se comprend dans la seconde proposition sans avoir à être dit : il est donc repris en anaphore implicite, soit ce que nous pourrions appeler ici une anaphore pragmatique. C'est intéressant de constater que cela permet au Loup de placer le Chaperon comme responsable, comme si elle choisissait de le faire, puisque Clément Viktorovitch explique : « le verbe est un élément central de la phrase. C'est lui qui est chargé d'exprimer une action, un état ou une transformation. Il indique *qui fait quoi, qui est quoi et qui devient quoi*<sup>455</sup>. Il met en relation un sujet et un objet. Ou pour le dire autrement : le verbe, c'est l'outil grammatical permettant d'allouer la responsabilité ». Cela dit, l'implicite anaphorique permet au Loup de s'exempter de toute accusation potentielle ; somme toute, il ne lui a pas vraiment dit de le faire. Enfin, la dernière proposition « et nous verrons qui plus tôt y sera » englobe le Chaperon dans le pronom « nous », et donne l'illusion de ne pas lui laisser le choix que de participer au jeu proposé par le Loup. Par l'emploi du groupe verbal « nous verrons », le Loup place le Chaperon comme étant d'ores et déjà une joueuse.

De plus, le raisonnement du Loup *paraît* vrai en ça qu'il paraît s'ancrer dans la réalité. Clément Viktorovitch rappelle la « première règle en matière de modalisation : « plus on s'affirme, plus on triomphe des réticences. » Ou, pour le dire plus clairement : lorsque nous paraissions convaincus, nous en devenons convaincants. Cela peut sembler aller de soi, mais cela doit tout de même être rappelé. Plus nous présentons un argument comme important, et les faits sur lesquels il repose comme vrais ou probables, plus nous lui donnons du poids, et plus il acquiert de l'efficacité sur nos auditeurs. À l'inverse, plus nous présentons nos énoncés comme douteux, incertains ou secondaires, et moins ils seront susceptibles d'avoir de l'impact et d'emporter la conviction<sup>456</sup> ». Ici, grâce aux propositions « *je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là* », le fait que le Loup puisse désigner les chemins, puisse les montrer en somme, encre ses propos dans le réel qui entoure les deux personnages et donne par-là plus de crédibilité à son raisonnement, aussi fallacieux fût-il. La monstration est accentuée en outre par ce que nous pourrions appeler une antithèse de phrase, pour reprendre les termes de Jean-

---

<sup>454</sup> Je souligne.

<sup>455</sup> Souligné dans le texte.

<sup>456</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 200.

Jacques Robrieux<sup>457</sup>. L'emploi de cette figure est aussi alors de détourner l'attention du Chaperon : la monstration sert de distraction.

### 1.3.3.2. Chaperon 2

La particularité du *logos* dans les discours du Loup du **Chaperon 2** semble être qu'il est quasiment absent. En effet, le Loup ne donne aucune justification aux instructions qu'il donne au Chaperon et n'avance aucun raisonnement. En somme, nous retrouvons ici surtout l'appel implicite à ce qu'Aron Kidébi Varga appelle un « lieu commun explicite<sup>458</sup> » : ce dernier « concerne l'entente au sujet de certaines normes. On peut présenter ces normes de deux manières : de manière directe, comme des *sentences* ou des *maximes*, ou de manière imagée, grâce à des *exemples* et des *autorités*. Tout texte ayant un but persuasif net aura recours à ces lieux explicites<sup>459</sup> ». En somme, nous retrouvons ici un appel à un lieu commun explicite dans le sens où ce qui fait office de justification aux instructions du Loup est l'autorité qu'il prétend avoir, soit l'autorité de la grand-mère.

En revanche, il est intéressant de relever le raisonnement du Petit Chaperon rouge dans l'extrait : « le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée ». À la différence du Loup, la fillette ne cherche pas ici à convaincre un quelconque interlocuteur extérieur, mais elle-même. Le raisonnement se construit comme suit : prémisse avec « entendit la grosse voix du Loup » ; le Chaperon sait qu'un rhume peut donner une grosse voix ; alors si le Chaperon entend une grosse voix venir de la maison de sa grand-mère, il se dit que c'est donc que sa grand-mère est enrhumée. C'est aussi ce que Clément Viktorovitch appelle un « argument par le bon sens<sup>460</sup> ». Or, nous y reviendrons avec le *logos* de **Chaperon 3**, il fait partie des arguments « très souvent efficaces, tout en n'étant presque jamais rigoureux<sup>461</sup> ». C'est effectivement le cas ici : le Chaperon a exclu toutes les autres causes potentielles qui pourraient rendre la voix qu'elle entend aussi surprenante. Autrement dit, nous avons vu à maintes reprises jusque-là que c'était l'ignorance du Chaperon qui profitait énormément au Loup ; c'est donc de nouveau confirmé ici, non pas

---

<sup>457</sup> Jean-Jacques Robrieux étudie un autre texte que notre corpus, mais ce qu'il écrit nous intéresse tout de même : « trois niveaux d'antithèses sont représentés dans ce texte : l'opposition d'antonymes (« bien / mal ») ; celle de syntagmes (« ignorant et borné / intelligent et libre ») et celle de phrases (« c'est toi qui... / sans toi... »). », J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 145.

<sup>458</sup> Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, op. cit., p. 42.

<sup>459</sup> *Id.*

<sup>460</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 68.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 67.

cette fois à cause d'un manque d'informations, mais plutôt à cause d'une sorte de trop grande confiance en son propre raisonnement.

### 1.3.3.3. Chaperon 3

Il est clair que le Loup avance plusieurs arguments dans **Chaperon 3** (« C'est pour mieux t'embrasser, ma fille », « C'est pour mieux courir, mon enfant », « C'est pour mieux écouter, mon enfant », « C'est pour mieux voir, mon enfant »), et qu'aucun d'eux n'est valable. Nous retrouvons ici ce que Jean-Jacques Robrieux classe comme étant des figures de construction, soient l'anaphore et l'hypozeuxie : « [l'anaphore] se combine souvent avec l'hypozeuxie (reprise ou parallélisme), c'est-à-dire avec la reprise des mêmes structures syntaxiques<sup>462</sup> ». Est-ce que les arguments du Loup permettent de convaincre le Chaperon ? Bien qu'elle n'y réponde pas réellement, si ce n'est par une autre question, il semblerait malgré tout que oui ; du moins, l'analogie et l'hypozeuxie semblent avoir été des figures suffisamment rassurantes pour pallier à l'absence d'arguments rigoureux. De plus, nous pouvons noter que le Loup emploie ici dans son argumentaire des tournures impersonnelles en « c'est pour ». Or le Loup se dédouane par-là de la responsabilité de sa réponse, conformément à ce qu'explique Clément Viktorovitch<sup>463</sup>. Le Loup, par l'emploi de cette tournure impersonnelle en « c'est pour », fait donc exactement ce que Clément Viktorovitch décrit comme : « rejeter loin de soi la responsabilité d'un fait perçu comme négatif<sup>464</sup> ».

Est-ce que le raisonnement du Loup est valide ? Probablement pas. Ses arguments se basent sur l'idée qu'une grande taille est gage de grande qualité : de grands bras pour mieux embrasser, de grandes jambes pour mieux courir, de grandes oreilles pour mieux écouter. Il semblerait qu'on puisse alors caractériser cette stratégie argumentative comme étant une tautologie, au sens employé par Jean-Jacques Robrieux<sup>465</sup> : « on peut, de manière plus générale

---

<sup>462</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 163.

<sup>463</sup> « Le verbe est un élément central de la phrase. C'est lui qui est chargé d'exprimer une action, un état ou une transformation. Il indique *qui fait quoi, qui est quoi et qui devient quoi*<sup>463</sup>. Il met en relation un sujet et un objet. Ou pour le dire autrement : le verbe, c'est l'outil grammatical permettant d'allouer la responsabilité. D'un point de vue rhétorique, il s'agit d'une question cruciale. », C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., 189.

<sup>464</sup> *Id.*

<sup>465</sup> Jean-Jacques Robrieux la définit juste avant comme : « En argumentation, le principe d'identité « a = a » n'a pas grand intérêt en tant que tel puisqu'il n'apporte aucune information. Mais présenté d'une certaine manière, il peut être appelé *identité apparente*, dans la mesure où le sujet et le prédicat ne renvoient pas exactement au même référent. Lorsqu'un dit par exemple « il est égal à lui-même », « Paris sera toujours Paris » ou « les affaires sont les affaires », la relation d'identité entre sujets et prédicats relève de l'expression forcée. L'apparente évidence est précisément une manière d'attirer sur une vérité qui parfois ne va pas de soi : un tel pourrait effectivement changer de caractère ou d'humeur, notre capitale pourrait être menacée de perdre son « identité », de même que les affaires pourraient n'être pas menées aussi durement [...]. On appelle *tautologie* tout jugement dont le prédicat n'ajoute aucune information au thème (sujet de la phrase). La tautologie (dans son sens argumentatif, du moins) englobe donc l'identité, mais peut prendre également la forme de toute assertion de type « a = b » dans laquelle « a » et « b » sont réversibles, sans que « b » constitue une analyse de « a ». La proposition « un triangle est un polygone constitué de trois angles » est certes réversible (au sens où l'on peut intervenir sur le sujet et le prédicat, symétriques par rapport au verbe « être »), mais utile, car elle

encore, qualifier de tautologie toute proposition faussement significative<sup>466</sup> ». Ce à quoi il ajoute : « on remarque que, s'il existe des identités apparentes, c'est-à-dire de fausses tautologies, il y a en revanche des jugements apparemment significatifs qui trompent par un simulacre d'information<sup>467</sup> ». Autant il pourrait se justifier que d'avoir de grandes jambes *contribue* à mieux courir, autant l'on voit bien l'absurdité entre la taille d'une oreille et la capacité d'écoute d'une personne, par exemple. En fait, concrètement, nous retrouvons ici à nouveau l'emploi d'un argument par le bon sens ; Clément Viktorovitch le décrit et le commente comme suit : « l'argument par le bon sens consiste à mobiliser à son profit les évidences, en s'appuyant sur les constats les plus immédiats et les raisonnements les plus intuitifs. Il ne bouscule donc en rien les perceptions initiales des auditeurs. Au contraire, il conforte ceux-ci dans leurs idées reçues, leurs préjugés, leurs partis pris. Et étouffe, ce faisant, tout recours à leurs facultés critiques. Car enfin, pourquoi s'embêter à remettre en question ce qui va de soi ? À quoi bon perdre son temps à discuter ce qui est hors de doute ? Cessons de tergiverser : si une chose s'impose à nous comme évidente, c'est qu'elle est vraie. Si elle nous semble normale, c'est qu'elle est juste. Si elle nous paraît naturelle, c'est qu'elle est bonne. Et surtout, surtout, ne réfléchissons pas trop !<sup>468</sup> ». Ainsi, entendue rapidement, l'idée que la grandeur est proportionnelle à la qualité peut paraître acceptable<sup>469</sup>. Cependant, si l'on s'y penche de plus près, cela est faux : il est impossible d'en faire une loi générale et universelle. Enfin, notons que la dernière réplique du Loup est, d'un point de vue rhétorique, un aveu. « C'est pour mieux te manger » est ainsi la seule, unique, et ultime fois où le Loup aura été honnête dans *Le Petit Chaperon rouge*.

Pour résumer, le *logos* dans *Le Petit Chaperon rouge* n'est pas rigoureux mais plutôt fallacieux, voire mensonger. Malgré tout, il parvient à convaincre systématiquement parce qu'il *paraît* vrai, et cela, aussi notamment grâce à une sollicitation des passions par le Loup.

---

contient une définition analytique : elle n'est donc pas une tautologie au sens argumentatif. », J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 191-193. Il ajoute ensuite le commentaire que nous citons, qui élargit encore davantage la définition de la tautologie.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>467</sup> *Id.*

<sup>468</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 68.

<sup>469</sup> Clément Viktorovitch écrit en ce sens : « En tant qu'auditrices ou auditeurs, l'argument par le bon sens est un procédé auquel il faut prendre garde avec d'autant plus de soin qu'il a tendance à s'imposer à nous sans que nous en ayons conscience. Précisément parce qu'il se présente sous les atouts de l'évidence, le risque est fort que nous ne pensions même pas à l'interroger. Et acceptons donc de nous laisser convaincre, sinon même contraindre, par lui. », *ibid.*, p. 70.

### 1.3.4. *Pathos*

Nous avons vu l'idéal de contrôle des émotions et l'idéal de l'honnête homme inhérents à l'époque de Perrault et la mention qui en faite au début des *Contes*<sup>470</sup>. Nous savons également que l'article de Pierre-Emmanuel Moog met en lumière à quel point notre corpus recèle d'émotions, et constate par-là une corrélation entre le type émotionnel et le sort des différents personnages<sup>471</sup>. C'est particulièrement la *Rhétorique* d'Aristote qui va nous servir pour terminer notre étude. Aristote y classe et étudie les passions par couple antithétique (par exemple : colère et apaisement, gratitude et ingratitude, etc.). Olivier Renaut, qui traduit et commente les chapitres 2 à 11 du livre II de la *Rhétorique*<sup>472</sup>, explique que, « en toute rigueur, *Rh.* II.2-11 n'est pas un traité des passions<sup>473</sup>, mais bien un examen de certaines<sup>474</sup> passions choisies en vue de l'établissement d'une topique et d'une technique rhétorique, dont une partie est fondée sur un moyen de persuasion particulier qui a été défini au livre I : la persuasion par les passions. En un mot, il s'agit d'une pragmatique des passions<sup>475</sup> ». Encore plus précisément, le commentaire que fait Olivier Renaut sur la *Rhétorique* d'Aristote nous intéresse ici puisqu'il sert d'outil pour comprendre la perversité potentielle de l'usage rhétorique des passions. En effet, « le second objectif de *Rh.* II.2-11 est donc de savoir manipuler les passions. Cette manipulation comporte plusieurs étapes : s'attirer la disposition favorable de son auditoire, tenter de modifier le jugement de l'auditoire pour produire ou contrer une émotion, et par conséquent produire une disposition en vue du jugement final souhaité<sup>476</sup> ».

Nous l'avons vu, l'objectif du Loup dans *Le Petit Chaperon rouge* est d'arriver à attirer la fillette dans un endroit sans témoin, pour pouvoir la dévorer avant qu'elle ne s'échappe. Autrement dit, le but du Loup est donc d'éviter que sa proie ait peur (émotion) en voyant la menace qu'il est en tant que prédateur (cause) et qu'elle fuie (action). En effet, l'émotion peut provoquer l'action : c'est le principe de « pivot émotionnel » que l'on retrouve dans *Le pouvoir rhétorique* de Clément Viktorovitch. Il le définit dans son glossaire comme étant une « technique d'influence du comportement par les affects, en associant une émotion inconfortable à un appel à l'action, qui permet de résoudre la tension. Il en existe principalement trois : peur-solution, espoir-réalisation, indignation-mobilisation<sup>477</sup> ». Si l'on est dans le cas

---

<sup>470</sup> Voir *supra*, 2.1.1.1.

<sup>471</sup> Voir *supra*, 2.1.1.2.

<sup>472</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, op. cit.

<sup>473</sup> Souligné dans le texte.

<sup>474</sup> Souligné dans le texte

<sup>475</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, op. cit., p. 10.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>477</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 467.

d'un discours qui cherche à susciter la peur, notre stratégie rhétorique pour l'emploi du pivot émotionnel peut être la suivante : « dans un premier temps, nous attirons l'attention des auditeurs sur la présence d'une menace, probable ou incertaine, imminente ou lointaine, réelle ou imaginaire. Peu à peu, nous laissons s'instiller en eux un insidieux sentiment de *peur*<sup>478</sup>. Ils n'auront plus qu'un désir : s'en échapper. Voire, si le danger paraît particulièrement proche, intense et concret : en réchapper. Voilà la tension que nous recherchions. Il ne nous reste plus qu'à laisser miroiter la possibilité d'une *solution*<sup>479</sup>, que nous présenterons comme la seule issue possible à cette menace. Si nous avons bien travaillé, nos auditeurs la saisiront avec empressement et soulagement. Ils passeront à l'action<sup>480</sup> ». Ici, c'est donc bien l'inverse que cherche à faire le Loup : il veut empêcher que le Chaperon passe à l'action de s'enfuir, et pour cela qu'il voit une issue qui lui permet de s'échapper de ce qu'il aurait identifié comme étant un danger. Le Loup cherche donc à provoquer l'opposé de la passion qui ferait s'enfuir son dîner, soit l'autre pendant du couple de passion aristotélicien de la peur : il cherche à provoquer l'assurance. Nos sous-parties suivantes étudient donc les outils rhétoriques qu'emploie le Loup pour provoquer la passion d'assurance au Chaperon.

#### 1.3.4.1. Définition de la peur et de l'assurance

Comment définir la passion de peur ? Olivier Renaut résume qu'« Aristote définit la peur comme un état psycho-physiologique intentionnel dont la cause motrice est une représentation d'un danger imminent de destruction du soi, ou d'un danger de douleurs importantes<sup>481</sup> ». En effet, pour citer directement la *Rhétorique* : « disons que la peur est une certaine douleur ou trouble qui provient de la représentation d'un mal à venir, destructeur ou douloureux<sup>482</sup> ». Olivier Renaut distingue trois points majeurs dans cette définition : « la peur est un certain type de douleur ou un trouble<sup>483</sup> », « la peur est une passion quasi réflexe en matière de représentation, puisqu'elle engage deux éléments immédiatement perceptibles par les sens : douleur et proximité du mal<sup>484</sup> » et enfin « le type de maux dont la représentation fait peur couvre un spectre immédiatement accessible aux sens, dans la mesure où il s'agit de destruction ou de douleur physique importante, la douleur nous apprenant par expérience ce qui

---

<sup>478</sup> Souligné dans le texte.

<sup>479</sup> Souligné dans le texte.

<sup>480</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 286-287.

<sup>481</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 228.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>483</sup> *Id.*

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 209.

nous détruit<sup>485</sup> ». En outre, il relève que ce qui différencie la définition aristotélicienne de celles généralement faites en rhétorique est bien qu'elle permet la délibération<sup>486</sup>. En revanche, Aristote explique le fonctionnement de l'assurance uniquement par opposition avec la peur : « l'assurance est présentée comme une disposition permettant la reconnaissance d'un moyen de salut, propre à éloigner les dangers et à renforcer la confiance d'une cité en ses propres moyens d'action. En ce sens, elle est bien le symétrique inversé de la peur lorsqu'elle est considérée du simple point de vue de la représentation imminente du danger, l'espoir constituant un milieu commun entre peur et assurance. En un autre sens cependant, elle n'est pas tout à fait la réciproque de la peur en ce que son usage peut mener à deux sortes de dispositions : une confiance aveugle en ses propres forces, produisant un sentiment d'immunité, et une confiance raisonnée, qu'Aristote semble appeler dans la fin de ce chapitre et que la peur elle-même n'est pas capable de produire<sup>487</sup> ». Autrement dit, « l'assurance est le contraire de la peur et ce qui suscite l'assurance le contraire de ce qui suscite la peur [...]. Ce qui suscite l'assurance, c'est l'éloignement des événements terribles et la proximité des choses rassurantes<sup>488</sup> ». Pour compléter la définition par antagonisme avec la peur, il semblerait que nous puissions affirmer que l'assurance n'est pas une passion douloureuse, du fait de la confiance en une personne jugée bonne pour soi ou la confiance en un futur plus ou moins proche jugé bon pour soi.

Clément Viktorovitch, quant à lui, classe les passions en quatre catégories : l'enthousiasme, l'aversion, la compassion et l'anxiété<sup>489</sup>. La peur se trouve donc dans la dernière, l'anxiété. Il liste précisément que derrière l'anxiété se cache notamment « l'inquiétude, l'angoisse, l'effroi<sup>490</sup> » par exemple, mais nous nous contenterons ici d'employer le terme de « peur » pour décrire la passion opposée à celle que le Loup veut faire ressentir le Chaperon.

---

<sup>485</sup> *Id.*

<sup>486</sup> « Pour le dire en un mot, l'usage technique de la peur se comprend chez Aristote comme une invitation faite à l'auditoire à reconnaître plus justement ce qui relève du *possible*, invitant par là à la délibération et à l'action ; la peur n'est plus, à travers cet usage, une émotion passive, mais au contraire, l'occasion d'affirmer l'utilité de l'activité humaine à travers la délibération », *ibid.*, p. 221.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 225-226.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>489</sup> Ce dont nous avons besoin, en tant qu'oratrices ou orateurs, c'est de déterminer quelles émotions nous allons chercher à susciter dans un contexte donné. Celles-ci peuvent être rassemblées en quatre grandes familles, dont nous verrons qu'elles ont chacune une utilité spécifique : *l'anxiété, l'enthousiasme, l'aversion et la compassion.* », C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, *op. cit.*, p. 247. Il rajoute avec la note numéro 18, p. 448 : « Les trois premières familles (enthousiasme, aversion, anxiété) ont été dégagées par l'une des propositions les plus fortes, en sciences sociales, concernant l'impact des émotions : la « théorie de l'intelligence affective ». MARCUS George E., 2002, *The Sentimental Citizen ? Emotion in Democratic Politics*, Pennsylvania State University Press ; MARCUS George E., NEUMAN W. Russell, MACKUEN Michael B., 2000, *Affective Intelligence and Political Judgment*, University of Chicago Press. Nous prenons la liberté de rajouter la compassion, qui nous paraît essentielle pour saisir également l'argumentation au quotidien. ».

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 286.

Concrètement, dans le conte, Pierre-Emmanuel Moog relève le vocabulaire émotionnel de la joie avec « s’amusant<sup>491</sup> », de la peur avec « peur<sup>492</sup> », de la surprise avec « étonnée<sup>493</sup> », ainsi que la manifestation corporelle des émotions avec « courir après les papillons<sup>494</sup> »<sup>495</sup>. Comme nous l’avons vu grâce à nos lectures précédentes, le Chaperon se laisse être dominée par le Loup, même si le texte ne contient que peu de vocabulaire au sujet de la confiance qu’elle porte à son interlocuteur ou de l’assurance qu’elle ressent. Le texte affirme en effet seulement qu’elle n’a pas l’émotion qu’elle aurait dû ressentir : de la peur. Voyons maintenant pourquoi.

### 1.3.4.2. Ignorance

« Il existe des situations où, nous dit Aristote, « il vaut mieux avoir peur » [...]. Cet usage de la peur, qu’on pourrait appeler de « raisonné », est un usage négatif qui doit pousser à la délibération sur les meilleurs moyens d’assurer sa sauvegarde<sup>496</sup> ». Des connaissances suffisantes sont parfois requises pour ressentir la passion de peur. Olivier Renaut écrit en ce sens que, « tout en rappelant l’ambivalence de l’assurance, Aristote insiste sur l’expérience acquise au milieu des dangers et des infortunes. Certains périssent sinon du fait de leur hardiesse parce qu’ils ne sont pas affectés par la peur, du moins du fait qu’ils ne possèdent aucun savoir ou expérience ; les autres *savent*<sup>497</sup> au milieu des peurs convoquer les moyens adéquats pour s’en sortir<sup>498</sup> ». Or, si le Chaperon se fait avoir, ce n’est pas exactement par « une confiance aveugle en ses propres forces<sup>499</sup> » ; c’est surtout par une méconnaissance totale du danger de la situation dans laquelle il se fait embarquer.

Dans le prolongement de nos lectures précédentes du *Petit Chaperon rouge*, nous voyons ici ce que le Chaperon ignore d’un point de vue pathétique. Nous l’avons vu, la parenthèse narrative dans **Chaperon 1** informe le lecteur que la fillette ne connaît pas l’*ethos* préalable du Loup. Nous pouvons compléter ce commentaire par le fait que cette parenthèse informe aussi le lecteur de la *méconnaissance* du Chaperon au sujet du *risque* face auquel elle est : « la pauvre enfant, qui *ne savait pas qu’il est dangereux*<sup>500</sup> de s’arrêter à écouter un Loup ».

<sup>491</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208. Co-texte entre **Chaperon 1** et **Chaperon 2**.

<sup>492</sup> **Chaperon 2**.

<sup>493</sup> **Chaperon 3**.

<sup>494</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208. Co-texte entre **Chaperon 1** et **Chaperon 2**.

<sup>495</sup> Voir Annexe 2.

<sup>496</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 222.

<sup>497</sup> Souligné dans le texte.

<sup>498</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 226-227.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>500</sup> Je souligne.

Dans la suite du **Chaperon 1**, nous voyons qu'elle ignore qu'il est dangereux de donner son itinéraire à un inconnu, tout comme dangereux de prendre le chemin qu'*il* lui indique et d'embarquer ainsi dans son jeu. Dans la parenthèse de **Chaperon 2** (« Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit »), elle est dans l'ignorance du fait que son raisonnement est faux<sup>501</sup> et tombe, cette fois-ci, dans ce contre quoi Aristote mettait en garde : « une confiance aveugle en ses propres forces<sup>502</sup> ». Elle ignore ainsi la supercherie de **Chaperon 2** puisqu'elle ignore qu'un prédateur a dévoré et pris la place de sa grand-mère. Dans **Chaperon 3**, le petit chaperon rouge ne fait pas confiance à sa surprise (« elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé »), ou plutôt ignore que c'était là un signe (nous y reviendrons<sup>503</sup>). De fait, son ressenti émotionnel de surprise se traduit par la formulation de questions implicites, mais il semblerait que ce soit par ignorance de la véracité ou fausseté des réponses qu'elle se laisse duper, et ne ressente pas de peur. Autrement dit, le Chaperon ne semble pas savoir s'il peut être vrai que de « grands bras » servent à « mieux embrasser », elle ne possède donc pas de référentiel de normalité et ne peut donc pas voir que le mensonge du Loup en est un, et ressentir de la peur.

Nous voyons donc bien que le couple de passion peur-assurance d'Aristote permet d'éclairer la lecture du *Petit Chaperon rouge*. En effet, « ceux qui sont dans un état de peur se considèrent comme inférieurs en puissance, d'un point de vue militaire, à ceux qu'ils craignent<sup>504</sup> » ; or, le Chaperon ne sait pas qu'elle est en infériorité de puissance physique, et ne sait pas reconnaître qu'elle est en danger. Autrement dit, le Loup profite du fait qu'elle n'a « aucune expérience<sup>505</sup> ». Cette ignorance du Chaperon l'empêche donc de faire quelque chose d'essentiel pour avoir peur et s'en sortir : anticiper.

### 1.3.4.3. Anticipation

Olivier Renaut précise qu'Aristote complète sa définition de la peur « en faisant appel à une notion platonicienne, l'anticipation (*προσδοκία*)<sup>506</sup> ». En effet, il explique que la peur

---

<sup>501</sup> Voir *supra* 1.3.3.2.

<sup>502</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 226.

<sup>503</sup> Voir *infra*, 1.3.4.4.

<sup>504</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 224.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 207.

provient de la visualisation d'un mal dans le futur, mal qui tire sa cause dans le présent. Ainsi, « la peur n'est plus la passion quasi réflexe d'évitement du danger provoquant la fuite, mais bien un état que nous appellerions volontiers anxiété ou inquiétude, qui consiste à *projeter*<sup>507</sup> des intentions et des raisonnements sur des cibles potentielles<sup>508</sup> ».

Ainsi donc notre conte montre que la fillette aurait dû anticiper en étant capable de visualiser le mal potentiel dans le *futur* de la situation dans laquelle elle était. Or, il apparaît bien que le Chaperon est bloqué dans des observations du *présent*. Dans **Chaperon 1**, il n'est fait aucune mention de réflexions, pensées ou émotions de la fillette ; que ce soit dû au style simple de Perrault ou au fait qu'elle soit juste complètement dans la discussion avec le Loup, le fait est qu'elle se contente de répondre sans questionnement quant au futur. Dans le cotexte entre **Chaperon 1** et **Chaperon 2**, comme le relevait Pierre-Emmanuel Moog, nous retrouvons l'émotion de joie du Chaperon par la manifestation corporelle « la petite fille s'en alla par le chemin qui était le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets de petites fleurs qu'elle rencontrait<sup>509</sup> ». L'on voit bien ici que la fillette est dans le moment présent (elle ramasse et joue avec ce qu'elle voit sur le moment), sans penser et encore moins s'inquiéter à propos de ce qu'il pourra se passer plus tard. De nouveau donc : aucune anticipation. Dans **Chaperon 2**, nous avons vu que le Loup donne des ordres au Chaperon, et que ce dernier les exécute sans poser remettre quoi que ce soit en question, sans se demander leur raison. Enfin, dans **Chaperon 3**, la dimension temporelle apparaît par l'enchaînement des questions du Chaperon : sans réaction à la réponse du Loup (voire même sans l'écouter, pourrait-on se demander), la fillette a déjà une nouvelle question. Elles semblent concorder avec ce sur quoi se posent les yeux du Chaperon sur le moment, et naître ainsi au fur à mesure que son regard se promène sur le corps du Loup (bras, jambes, oreilles, yeux, dents). De nouveau, la fillette semble être pleinement dans le moment présent, sans se préoccuper du fait que le Loup est probablement en train de se rapprocher dangereusement d'elle (d'où l'effet de zoom constatable dans les parties du corps qu'elle mentionne).

Par effet de déduction à partir de la définition qu'Aristote fait de la peur, l'assurance se définit donc aussi par l'absence d'anticipation ; le Petit Chaperon rouge semble donc bien ressentir une certaine assurance. Cette assurance l'aveugle sur le fait qu'elle aurait dû effectuer ce qu'Aristote appelle des calculs et une délibération, qui lui auraient permis d'identifier le

---

<sup>507</sup> Je souligne.

<sup>508</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 219.

<sup>509</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 208.

danger à venir. Pourtant, le conte montre bien qu'elle l'aurait pu si elle avait eu les connaissances suffisantes, et si elle avait été suffisamment attentive aux « signes<sup>510</sup> ».

#### 1.3.4.4. Signes

« La peur peut être éveillée par des signes<sup>511</sup> ». Ces derniers sont un élément fondateur de la définition de la peur dans la *Rhétorique*, puisque ce sont eux qui permettent de reconnaître qu'une situation rentre dans la case « menace<sup>512</sup> » potentielle. Autrement dit, le chapitre d'Aristote sur le couple peur-assurance nous permet de comprendre que le Petit Chaperon rouge a croisé des sortes de panneaux au fil du conte, panneaux qui auraient pu l'avertir qu'elle devrait ressentir de la peur, car un danger pouvait se trouver sur sa route. Voyons concrètement quels étaient ces signes annonciateurs.

Déjà, il est évident que tout ce que nous avons dégagé précédemment revient à des signes de menaces potentielles. Cependant, même au-delà du discours du Loup, le Chaperon n'a pas été effrayée par le simple fait dans **Chaperon 1** qu'un inconnu vienne lui parler, qu'il soit pas moins qu'un Loup<sup>513</sup>, qu'il ait un physique surprenant, voire quelque peu effrayant déjà à ce moment-là (elle relève dans **Chaperon 3** la taille de ses membres, c'est donc bien qu'il ressemblait déjà à cela lorsqu'elle l'a croisée dans **Chaperon 1**), qu'il lui pose des questions aussi intrusives que précises et lui permette ainsi de la retrouver, qu'il veuille aller voir sa grand-mère aussi (soit une personne qu'il ne connaît pas et d'autant plus vulnérable « qu'elle [est] malade<sup>514</sup> »)... Est évidemment un signe aussi la grosse voix avec laquelle le Loup s'adresse en prétendant être la grand-mère dans **Chaperon 2**, et qu'il ne peut changer (bien que l'« adouciss[e] », on imagine bien que sa voix demeure différente que la voix de la grand-mère à laquelle est habituée la fillette). Le fait que le Loup soit aussi peu visible aurait pu éveiller des soupçons (« en se cachant dans le lit sous la couverture ») ; d'autant plus qu'il lui demande explicitement de se rapprocher dans **Chaperon 2** (« viens te coucher avec moi ») et qu'Aristote explique : « en effet c'est cela le danger : la proximité de ce qui fait peur<sup>515</sup> ». Si la fillette se rapproche, c'est ainsi bien qu'elle n'a pas peur parce qu'elle n'a pas vu le signe de danger.

---

<sup>510</sup> « Mon interprétation est la suivante : a) Aristote reprend à dessein une définition platonicienne de la peur comme anticipation d'un mal en affirmant qu'elle dérive d'une faculté d'opiner et d'anticiper. b) La présence de la δόξα comme faculté distincte de la représentation permet à Aristote d'expliquer comment la peur peut être éveillée par des signes, des inférences sur la nature de l'action pratique, des évaluations et calculs sur des forces en présence. », O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 213.

<sup>511</sup> *Id.*

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>513</sup> Voir *supra*, 1.3.2.1.

<sup>514</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 208. Cotexte précédant **Chaperon 1**.

<sup>515</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 36.

Enfin, évidemment, toutes les remarques de la fillette dans **Chaperon 3** sont en fait des relevés qu'elle fait de ces signes, mais qu'elle n'interprète pas comme étant potentiellement dangereux. Enfin, nous avons vu que le Loup dégage un *ethos* de confiance, notamment du fait qu'il soit particulièrement calme et, comme l'expliquait Pierre-Emmanuelle Moog, du fait qu'il soit en fait surtout maître de ses émotions<sup>516</sup>. L'image que renvoie le Loup aurait très bien pu aussi être interprétée comme le signe d'un danger par le Chaperon, et aurait ainsi pu l'effrayer, à raison. C'est en ce sens qu'Olivier Renaut affirme qu'« un état qui pourtant inspire d'habitude l'assurance et la confiance – le calme – peut devenir le signe d'un comportement d'autant plus menaçant lorsque l'imminence du danger est inconnue. C'est dès lors l'incertitude pesant sur une des étapes de l'action pratique qui détermine son caractère effrayant<sup>517</sup> ».

#### 1.3.4.5. Lien émotionnant – émotionné

Pierre-Emmanuel Moog rappelle que « loin d'être impulsif, [le Loup] « eut bien envie de la manger [sur place] mais il n'osa à cause [de la présence des] bûcherons<sup>518</sup> »<sup>519</sup> ». Au contraire, le Loup apparaît très calme d'extérieur, sûr de lui et de ses réponses, ce qui n'est pas sans influence sur l'émotion d'assurance ressentie par le Chaperon. Nous retrouvons là un point précis du *Pouvoir rhétorique*, soit la distinction entre « émotionnant » et « émotionné ». Clément Viktorovitch définit ce dernier comme « lorsqu'on peut y percevoir les émotions de la personne qui parle<sup>520</sup> », tandis que « émotionnant » peut être caractérisé par lorsque « [le locuteur] parvient à produire des émotions chez les personnes auxquelles il s'adresse<sup>521</sup> ». Autrement dit, est *émotionnant* ce qui est « tourné vers les affects des auditrices et auditeurs<sup>522</sup> », et *émotionné* ce qui est « [tourné vers les affects] des oratrices et des orateurs<sup>523</sup> ». Ce qui est essentiel, c'est que l'émotion affichée par le locuteur va influencer sur l'émotion ressentie par celui qui l'écoute : c'est le principe de « contagion émotionnelle<sup>524</sup> ». Clément Viktorovitch explique en ce sens que « les discours émotionnés tendent à être également émotionnants<sup>525</sup> », ou autrement dit : « en tant qu'oratrices et orateurs, la manière la

<sup>516</sup> Voir *supra*, 2.1.1.2.

<sup>517</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 219.

<sup>518</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 208. Cotexte avant **Chaperon 1**.

<sup>519</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *art. cit.*, p. 11.

<sup>520</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>521</sup> *Id.*

<sup>522</sup> *Id.*

<sup>523</sup> *Id.*

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>525</sup> *Id.*

plus simple de susciter des affects dans notre auditoire, c'est de *montrer* ceux que nous ressentons nous-mêmes. Et cela peut passer par deux canaux très différents : les revendiquer, ou les laisser filtrer<sup>526</sup> ». Le fait que le Loup paraisse calme contribue donc à l'assurance ressentie par le Petit Chaperon rouge.

Nous l'avons vu précédemment, l'*ethos* discursif du Loup est celui d'un locuteur sans aucune hésitation dans ses ordres ou réponses, particulièrement crédible pour le Chaperon, et ce, dans l'ensemble de nos trois extraits<sup>527</sup>. Si dans **Chaperon 1** le Loup avait manifesté son impulsion dévoratrice, sa faim, son envie de manger le Chaperon, l'on pourrait facilement imaginer que la fillette aurait été moins calme et aurait pu se sentir plus facilement comme une proie potentielle. Au contraire, elle est calme, entre autres, par contagion émotionnelle face à l'assurance affichée par le Loup. Cette dernière passe évidemment par un *actio* qui nous échappe avec le style simple de l'auteur (intonation, gestes, regards, posture, rythme, etc.), ainsi que par l'absence de toute mention de quoi que ce soit d'effrayant<sup>528</sup>. *Idem* pour **Chaperon 2** et **3** : en essayant de correspondre à l'*ethos* qu'aurait dégagé la grand-mère, le Loup doit jouer aussi sur une certaine imitation des émotions qu'aurait pu ressentir la grand-mère. Il n'aurait pas pu, par exemple, s'adresser à la fillette de manière très énervée, triste, enjouée... En effet, l'on sait, tout comme le Loup, que la grand-mère est âgée, « malade<sup>529</sup> », « plus folle encore [du chaperon]<sup>530</sup> », « dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal<sup>531</sup> ». Ainsi, bien que le texte ne fasse pas mention explicite de l'émotion affichée par le Loup dans **Chaperon 2** et **3**, l'on voit bien par ses répliques qu'il ne peut être très éloigné du calme qu'aurait affichée la grand-mère alitée qu'il prétend être. Au contraire, le Loup semble réemployer le ton de voix, et puis pouvoir ensuite cacher notamment ses émotions lorsqu'il est protégé du regard du Chaperon sous la couverture. Ainsi, à aucun moment dans le conte, le Loup n'affiche une quelconque autre émotion que celle utile pour arriver à ses fins et provoquer, par contagion émotionnelle, de l'assurance à sa proie. Le Loup use donc d'un usage manipulateur des

---

<sup>526</sup> *Id.*

<sup>527</sup> Voir *supra*, 1.3.2.2.

<sup>528</sup> À ce sujet, Pierre-Emmanuel Moog va plus loin puisqu'il mentionne la « sympathie » : « le Loup est le prédateur parfait, complètement insensible, mais capable de simuler la sympathie : il feint de s'inquiéter du long trajet de la fillette (« bien loin », p. 197) et de la santé de la grand-mère (« je veux l'aller voir aussi », p. 197) et de désirer jouer avec l'enfant (« nous verrons qui plus tôt y sera », p. 197). », P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 11. Il semble alors se rapprocher d'un *pathos* d'amitié, pour reprendre une des passions étudiées par Aristote. Bien que cela nous paraisse juste que l'amitié soit en jeu dans **Chaperon 1**, il nous paraît finalement trop long et laborieux, à l'échelle de notre travail, de l'étudier en plus pour ce conte. Nous nous contentons donc de le mentionner par cette note.

<sup>529</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 208, cotexte avant **Chaperon 1**.

<sup>530</sup> *Id.*, cotexte avant **Chaperon 1**.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 210, cotexte entre **Chaperon 1** et **Chaperon 2**.

émotions, dès lors que leur spectacularisation prime sur la sincérité de ce qu'il fait voir à son interlocuteur.

#### 1.3.4.6. Une utilisation manipulatrice

Nous l'avons vu, le but du Loup est d'empêcher la fillette de fuir ; pour cela, il doit l'empêcher de percevoir le danger, ce qui lui ferait ressentir de la peur et provoquerait potentiellement, à cause du principe de pivot émotionnel, l'action de fuite. En termes aristotéliens, « le rhéteur fait donc intervenir l'assurance afin d'empêcher les effets délétères de la peur<sup>532</sup> ». Or, il se dégage alors de la rhétorique pathétique employée par le Loup un témoin majeur du fait qu'elle est manipulatrice : le Loup se base sur des mensonges.

Un mensonge d'abord sur l'émotion affichée. Le Loup a caché derrière un masque de calme et d'assurance son envie de dévorer le Chaperon. Tandis que l'on peut supposer que les émotions du Loup réelles seraient de l'excitation, de la concentration, etc., le fait est qu'elles ne correspondraient pas à ce que le Loup prétend ressentir aux yeux du Chaperon. Il y a un jeu qui crée un décalage entre l'émotion prétendue et l'émotion réelle de l'orateur. Cela bafoue donc la confiance que le Chaperon place en lui en tant qu'interlocuteur avec qui elle partage des échanges. Olivier Renaut relève la mention dans la *Rhétorique* de ce potentiel piège rhétorique que peut tendre l'interlocuteur : « Aristote expose ici un fait simple mais déterminant pour l'efficacité persuasive : une relation fondée sur ce qu'on pourrait appeler la « connivence » entre l'orateur et l'auditeur. L'orateur *fait montre*<sup>533</sup> d'un certain caractère ou disposition, et l'auditeur *suppose*<sup>534</sup> que l'orateur possède effectivement cette disposition. Être persuasif exige une situation de communication où prudence, vertu et bienveillance sont supposées de la part de l'auditeur<sup>535</sup> ». Olivier Renaut poursuit en évoquant le possible dévoilement de la supercherie, qui n'est donc pas le cas dans *Le Petit Chaperon rouge* : « comme le rappelle Aristote peu après notre passage, l'auditeur peut reconnaître que le jour sous lequel l'orateur se montre est bien une « apparence » feinte et qu'il a une volonté de tromper<sup>536</sup> ». Dans notre conte, le Petit Chaperon rouge ne découvre que trop tard que le Loup portait un masque d'émotions feintes : seulement lorsque le Loup avoue et la dévore.

---

<sup>532</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 225.

<sup>533</sup> Souligné dans le texte.

<sup>534</sup> Souligné dans le texte.

<sup>535</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 142.

<sup>536</sup> *Id.*

La rhétorique pathétique du Loup est également manipulatrice en ça qu'elle se base sur des mensonges. Soit il ment en prononçant les mensonges, soit il ment par omission. Nous retrouvons des mensonges explicites dans **Chaperon 2** lorsqu'il vole les répliques de la grand-mère (le mensonge ne réside pas dans le contenu en soi, mais dans le fait que ce soit le Loup qui le dise) ainsi que dans **Chaperon 3** que lorsqu'il s'adresse à elle par « mon enfant » alors qu'ils n'ont aucun lien de parenté. Dans ce même extrait, nous l'avons mentionné<sup>537</sup>, le Loup ment en donnant de fausses informations en réponse aux exclamations de la fillette (puisque'il est faux de prétendre par exemple que de grandes oreilles servent à « mieux écouter »). Il ment également dans **Chaperon 1** avec la fausse information « et nous verrons qui plus tôt y sera » alors qu'il sait pertinemment qui sera le vainqueur de la course : lui. Ainsi, le Loup ment par omission dans **Chaperon 1** en ne disant pas à la fillette qu'il connaît le chemin le plus court, ni que c'est celui qu'il choisit lui-même de prendre. Il ment ensuite évidemment par omission dans les deux extraits suivants en cachant au Petit Chaperon rouge qu'il a dévoré la grand-mère, pris sa place et prétend dorénavant l'être. Il ment enfin par omission dans tout le conte en ne dévoilant pas son but : la dévorer.

Or c'est là ce que Clément Viktorovitch juge condamnable avec l'utilisation des émotions dans le discours : « la première et la plus évidente situation dans laquelle l'utilisation du *pathos* peut être contestable, c'est lorsqu'elle se fonde sur des faits biaisés ou erronés. Les éléments sur lesquels nous nous appuyons pour provoquer des émotions ne sont pas conformes à la réalité objective et vérifiable. Bien sûr, mettre en avant des affirmations contrefactuelles constitue, en soi, une pratique éthiquement problématique. *Mais elle le devient encore davantage dès lors que ces affirmations sont utilisées afin de soulever des affects puisque ceux-ci ont précisément pour conséquence de trouver le discernement entre le vrai et le faux.*<sup>538</sup> Non seulement nous mentons mais, de surcroît, nous perturbons la capacité des auditeurs à repérer le mensonge<sup>539</sup> ». Ainsi, le fait d'afficher une émotion de calme et d'assurance permet au Loup d'amoindrir la capacité de jugement du Chaperon, et de rendre ses mensonges moins repérables ; nous sommes donc effectivement dans le cas d'une manipulation rhétorique par l'emploi de passion. La perversité du Loup vient donc bien de son « apparence » feinte et qu'il a une « volonté de tromper<sup>540</sup> », pour reprendre les termes d'Olivier Renaut. Clément Viktorovitch souligne la technicité rhétorique que cela requiert : « on comprend mieux, dès lors, le défi que peut représenter le fait de feindre un affect. Si l'on désire le créer de toutes

<sup>537</sup> Voir *supra*, 1.3.3.

<sup>538</sup> Je souligne.

<sup>539</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 242-243.

<sup>540</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, op. cit., p. 142.

pièces, il va nous falloir agir de manière parallèle et congruente sur l'ensemble de ces dimensions. Un tel exploit porte un nom : jouer la comédie<sup>541</sup> ».

En résumé, nous pouvons rappeler en termes aristotéliens que le Chaperon est clairement dans une des « situations où [...] « il vaut mieux avoir peur »<sup>542</sup> ». En effet, la peur est une passion qui permet une fuite face à une menace qui nous guette, ce qu'incarne complètement le Loup pour la fillette. Malgré tout, loin d'être riches en description sur ce que ressent la fillette, nos extraits explicitent bien qu'elle ne la ressent pas, la peur. Au contraire, nous comprenons en fait qu'elle ressent la passion opposée selon le couple antithétique défini par Aristote : elle ressent de l'assurance. La peur naît, selon le commentaire qu'Olivier Renaut fait d'Aristote, de plusieurs ingrédients : la connaissance suffisante, l'inférence des signes, l'anticipation du mal à venir. Nous voyons bien ici que le Loup « s'en pren[d] [...] à la sensibilité de l'interlocuteur et à ses faiblesses<sup>543</sup> ». En effet, le Chaperon est particulièrement ignorant, ne voit pas les signes ou se convainc qu'ils n'en sont pas et n'anticipe ainsi pas qu'elle se jette dans la gueule du Loup. Mais le Loup va plus loin même plus loin puisqu'il prétend ressentir un *pathos* d'assurance qui diffère de son véritable *pathos* (qui, bien que non précisé par le texte, devrait se rapprocher davantage d'une envie de la dévorer). Or, par contagion émotionnelle, l'émotion mensongère qu'il prétend ressentir influe sur l'émotion ressentie par le Petit Chaperon rouge. Si l'on ajoute à cela les mensonges rassurants qu'il emploie (par omission ou non), l'on voit bien que l'émotion qu'il crée chez son interlocutrice se base sur une réalité erronée. Nous en venons donc bien, dans cette partie, à la conclusion que le Loup manipule avec brio la passion d'assurance.

---

<sup>541</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 260-261.

<sup>542</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 222.

<sup>543</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 242.

## 1.5. Conclusion

### « MORALITÉ

*On voit ici que de jeunes enfants,  
Surtout de jeunes filles  
Belles, bien faites, et gentilles,  
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,  
Et que ce n'est chose étrange,  
S'il en est tant que le loup mange.  
Je dis le loup, car tous les loups  
Ne sont pas de la même sorte ;  
Il en est d'une humeur accorte,  
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,  
Qui privés<sup>544</sup>, complaisants et doux,  
Suivent les jeunes Demoiselles  
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles<sup>545</sup> ;  
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,  
De tous les Loups sont les plus dangereux.<sup>546</sup> »*

« Faire tomber l'interlocuteur dans ses pièges<sup>547</sup> », c'est ainsi que nous pourrions résumer la stratégie du Loup dans *Le Petit Chaperon rouge*. Être rusé en maquillant bien sa véritable intention, paraître honnête lorsqu'il trompe, le tout en s'appuyant sur la faiblesse d'ignorance de son interlocuteur. C'est en somme ce contre quoi met en garde le conte et sa moralité : il met en garde contre les bons manipulateurs.

L'on y retrouve en effet une distinction entre plusieurs types de loups : « Je dis loup, car tous les loups / Ne sont pas de la même sorte ». Certains sont en effet plus à craindre que d'autres, et ce sont précisément ceux qui ne le paraissent pas (« ces Loups doucereux, / De tous les Loups sont les plus dangereux »). Autrement dit, les grands méchants loups peuvent être justement ceux qui n'en ont pas l'air, précisément parce qu'ils ont de grandes capacités pour faire croire qu'ils veulent le bien. Plus encore, les plus inoffensifs peuvent être les plus nocifs, ceux qui sont sautent à la gorge après s'être approchés « sans bruit, sans fiel et sans courroux ».

---

<sup>544</sup> Dans notre édition, « privés » renvoie à la note n° 1 p. 212 : « Familiers. »

<sup>545</sup> Dans notre édition, « ruelles » renvoie à la note n° 2 p. 212 : « Alcôves de certaines dames de qualité qui, au XVIIe siècle, servaient de salons de conversation. »

<sup>546</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 208.

<sup>547</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 193.

Cette moralité s'applique alors effectivement à la thématique rhétorique qui est la nôtre : « On voit ici que de jeunes enfants, [...] / Font très mal d'*écouter*<sup>548</sup> toute sorte de gens ». C'est bien par le discours et tout ce qui y est lié (argumentaire, image donnée à l'auditoire, rapports de domination, émotion prétendue et provoquée, etc.) que peut se tendre le piège.

Ainsi donc, nous n'avons cessé de le remarquer au cours de notre lecture, la faiblesse du Chaperon est son ignorance, due au fait qu'elle est une « jeun[e] enfan[t] ». La fillette ignore qu'elle ne devrait pas le laisser l'arrêter sur le chemin, et qu'elle devrait encore moins « écouter » ce Loup et lui faire confiance. Là où Pierre-Emmanuel Moog dresse une typologie des personnages des *Contes* en fonction de leur comportement émotionnel, il en exempte cependant le Petit Chaperon rouge (qui ne rentre en effet dans aucune de ses quatre catégories). Il semblerait pourtant qu'elle ait un rôle majeur dans l'émotion en jeu dans le conte : par son ignorance, elle n'anticipe pas le danger à venir et ressent de l'assurance au lieu de la peur qui aurait pu la sauver. Si nous voulions compléter l'étude de Pierre-Emmanuel Moog<sup>549</sup>, nous pourrions alors peut-être caractériser le Chaperon de personnage à « émotivité aveugle ».

Pierre-Emmanuel Moog caractérise en revanche le Loup de personnage « égocentrique à l'émotivité maîtrisée », ce qui rejoint non seulement ce que nous avons vu tout au fil de cette étude, mais également, de nouveau, la moralité du conte. Le Loup du *Petit Chaperon rouge* fait partie de ceux, dangereux, qui manipulent les émotions de leurs interlocuteurs en paraissant volontairement « *privés, complaisants et doux* ». Le Loup emploie donc une forme de perversité rhétorique, dès lors qu'il profite du fait que « les émotions peuvent ainsi être utilisées de manière stratégique, afin de tromper notre vigilance, pour masquer la faiblesse d'une proposition<sup>550</sup> ». Pour Clément Viktorovitch, « c'est la définition même de la manipulation<sup>551</sup> ».

---

<sup>548</sup> Je souligne.

<sup>549</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit.

<sup>550</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 241.

<sup>551</sup> *Id.*

## Chapitre 2. Les ruses inattendues du *Petit Poucet*

« Poucet, de « souffre-douleurs de la maison<sup>552</sup> », prend l'ascendant sur sa famille et fait fortune, gagnant le respect de tous, par ses propres capacités à conserver son calme [...]. [Sa] compétence émotionnelle serait-elle donc [son] principal atout ?<sup>553</sup> ».

Nous avons isolé deux extraits du *Petit Poucet* qui répondaient à nos critères de manipulation. Tous deux appartenant au genre délibératif, et nous avons vu que lorsque **Poucet 1** prétend être un discours de conseil alors qu'il est un discours de distraction, **Poucet 2** prétend être appartenir au type de requête quand il est un discours de mensonge<sup>554</sup>. **Poucet 1** est un dialogue entre la femme de l'Ogre et l'Ogre lui-même, dans lequel sa femme prétend avoir pour but de proposer quelque chose, tandis que son véritable but est de sauver les garçons cachés chez eux. Nous avons fait le choix d'en rester là pour l'analyse de **Poucet 1** et de nous concentrer sur l'extrait qui nous paraissait le plus intéressant pour répondre à notre sujet : **Poucet 2**. Dans ce dernier, rappelons-le, le petit Poucet s'adresse à la femme de l'Ogre en prétendant vouloir venir au secours de l'Ogre, tandis qu'il a pour véritable but de voler le couple. Le type de discours prétendu est donc de requête, tandis que le type de discours réel est de type mensonge<sup>555</sup>. Nous allons voir plus en détail que le petit Poucet joue sur l'image que la femme de l'Ogre a de lui pour arriver à faire croire à la femme de l'Ogre un mensonge, qui plus est particulièrement émotionnant en termes de pitié aristotélicienne.

### 2.1. Lecture sociolinguistique : une position avantageuse d'interlocuteur autorisé

Danielle André-Larochebouvy étudie la « conversation », dont une des caractéristiques est le fait d'être « une interaction réciproque dont l'unité minimale se compose d'une paire de répliques effectivement produites par deux locuteurs différents<sup>556</sup> », « une interaction verbale réciproque. Corolairement, elle exige un minimum de deux participants ayant des droits égaux :

---

<sup>552</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 291.

<sup>553</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 13.

<sup>554</sup> Voir *supra*, 2.3.2.

<sup>555</sup> *Id.*

<sup>556</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 18.

droit à la prise de parole et droit de réponse ». Or, ici, la femme de l'Ogre ne répond jamais au petit Poucet ; elle ne prend pas son droit de réponse. Cet extrait tient donc plus de la tirade que de la conversation. Nous sommes malgré tout dans le champ d'étude de la chercheuse en ça que cela demeure une *interaction*<sup>557</sup>.

### 2.1.1. Des interlocuteurs autorisés

**Poucet 2** est la première fin proposée du *Petit Poucet* ; autrement dit, c'est quasiment sur cet extrait que se clôt le conte. C'est en l'occurrence la deuxième fois que les personnages se rencontrent, et nous allons voir que ce cotexte influe sur notre extrait. Plus tôt, lorsque Poucet frappe à la porte de la maison<sup>558</sup>, la femme de l'Ogre et lui sont, selon la classification des participants de Danielle André-Larochebouvy, des « interlocuteurs improbables<sup>559</sup> », soient des « participant[s] inconnu[s] et qui [ont] toutes les chances de le rester<sup>560</sup> ». Sauf que l'on peut constater, avec cette première rencontre, un glissement d'interlocuteur improbable à interlocuteur autorisé. Ce dernier est, rappelons-le, « un participant à qui on peut adresser la parole dans des circonstances précises, définies par une nécessité, ou éventuellement définies par une situation exceptionnelle<sup>561</sup> ». Il semblerait que ce glissement s'effectue lorsque la femme de l'Ogre les appelle justement « pauvres garçons<sup>562</sup> » et les fait rentrer dans la maison. En revanche, il semblerait que ce changement de catégorie concerne principalement le personnage de Poucet, puisqu'il est en fait effet le seul à s'adresser à elle, et semble alors acquérir un droit de parole quelque peu supérieur à celui de ses frères.

De fait, lorsque, dans **Poucet 2**, le petit Poucet est de retour à la maison de la femme de l'Ogre, il est un interlocuteur autorisé, mais pas un interlocuteur légitime (« un participant à qui on peut adresser la parole dans des circonstances données et si lui-même est disposé à converser. Il s'agit par exemple d'un collègue de travail, d'amis et de relations<sup>563</sup> »). Sauf situation

---

<sup>557</sup> À ce sujet, voir *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation, op. cit.*, p. 12.

<sup>558</sup> Nous faisons référence à ce passage du conte : « [Poucet et ses frères] arrivèrent enfin à la maison où était cette chandelle, non sans bien des frayeurs, car souvent ils la perdaient de vue, ce qui leur arrivait toutes les fois qu'ils descendaient dans quelques fonds<sup>558</sup>. Ils heurtèrent à la porte, et une bonne femme<sup>558</sup> vint leur ouvrir. Elle leur demanda ce qu'ils voulaient ; le petit Poucet lui dit qu'ils étaient de pauvres enfants qui s'étaient perdus dans la Forêt, et qui demandaient à coucher par charité. Cette femme les voyant tous si jolis se mit à pleurer, et leur dit : « Hélas, mes pauvres enfants, où êtes-vous devenus ? Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un Ogre qui mange les petits enfants ? – Hélas, Madame, lui répondit le petit Poucet, qui tremblait de toute sa force aussi bien que ses frères, que ferons-nous ? Il est bien sûr que les Loups de la Forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit, si vous ne voulez pas nous retirer chez vous. Et cela étant, nous aimons mieux que ce soit Monsieur qui nous mange ; peut-être qu'il aura pitié de nous, si vous voulez bien l'en prier. » La femme de l'Ogre qui crut qu'elle pourrait les cacher à son mari jusqu'au lendemain matin, les laissa entrer et les mena se chauffer auprès d'un bon feu ; car il y avait un Mouton tout entier à la broche pour le souper de l'Ogre. », C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 297-298.

<sup>559</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation, op. cit.*, p. 33.

<sup>560</sup> *Id.*

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>562</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 298.

<sup>563</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation, op. cit.*, p. 32.

exceptionnelle, il n'a donc aucune raison de revenir parler avec la femme de l'Ogre. Par conséquent, s'il le fait, c'est qu'il y a bien des « circonstances définies par une situation exceptionnelle<sup>564</sup> » qui le motive, comme un accident, un danger, ou tout autre imprévu suffisamment important. Autrement dit, la classification des participants selon leurs possibilités d'entrer en interaction, théorisée par Danielle André-Larochebouvy, permet de voir que, avant même que Poucet n'ait commencé à parler, son retour à la maison est chargé de sens. Il fait office de signal suffisamment alarmant pour qu'il revienne voir une interlocutrice à qui il ne serait pas censé revenir parler. S'il le fait, aux yeux de la femme de l'Ogre, c'est alors que quelque chose de préoccupant est arrivé. Nous allons voir que le petit Poucet profite effectivement de la charge significative que son retour peut porter.

### 2.1.2. Une connaissance déséquilibrée de la situation

Nous avons vu que, en sociolinguistique, la situation se définit comme « l'ensemble des faits connus par chacun des participants à chaque moment considéré du processus verbal<sup>565</sup> ». Dans notre extrait, concrètement, la situation physique est que le petit Poucet porte les bottes de sept lieues de l'Ogre<sup>566</sup>, qu'il trouve la femme de l'Ogre pleurant ses filles mortes, et qu'il lui annonce que son mari est en grand danger. Or, Poucet crée intentionnellement un déséquilibre informationnel par son discours : il fait en sorte que la femme de l'Ogre ne soit pas au courant de la véritable situation. Celle-ci est bien moins alarmante : l'Ogre est seulement endormi et l'enfant lui a volé ses bottes<sup>567</sup>. Plus que cela même, il ne fait pas que déformer la réalité, il invente une fausse situation. Cela crée nécessairement un déséquilibre entre ce que les deux personnages savent des raisons de l'échange, de ce qu'il se passe autour d'eux et de ce qu'ils doivent faire en fonction. Et ce, notamment en lien avec leurs rôles sociaux respectifs.

---

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>566</sup> Cotexte : « Le petit Poucet s'étant approché de l'Ogre lui tira doucement ses bottes, et les mit aussitôt [...] elles se trouvèrent aussi juste à ses pieds et à ses jambes que si elles avaient été faites pour lui. », C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 304.

<sup>567</sup> Cotexte : « L'Ogre qui se trouvait fort las du long chemin qu'il avait fait inutilement (car les bottes de sept lieues fatiguent fort leur homme), voulut se reposer, et par hasard il alla s'asseoir sur la roche où les petits garçons s'étaient cachés. Comme il n'en pouvait plus de fatigue, il s'endormit après s'être reposé quelque temps », *id.*

### 2.1.3. Des rôles sociaux de mère, épouse, d'enfant en détresse et de messenger

« Les relations sociales existant entre les participants jouent un rôle dans la conversation. Ces relations dépendent en partie du status social de chacun d'eux. Le status social d'un individu est constitué de l'ensemble des positions sociales occupé par cet individu (sexe, âge, métier, position familiale, religieuse, politique, etc.) et de l'ensemble des rôles attachés à ces positions<sup>568</sup> ». Dans ce conte, concrètement, le personnage de la femme de l'Ogre a comme rôle social celui d'être d'adulte, mère, épouse de l'Ogre et responsable (au moins en partie) des décisions qui concernent la maison. Poucet, lui, a un rôle de jeune enfant, en danger, vulnérable. Dès lors, même s'ils ne sont pas mère et fils, leurs rôles sociaux créent tout de même une certaine complémentarité notable et qui semble jouer en la faveur de Poucet.

De ces rôles découlent des comportements : « quiconque occupe une position sociale, qu'il l'ait choisie ou non, doit jouer le rôle social attaché à cette position. Un rôle social peut être défini comme un ensemble d'attentes qui règlent le comportement d'un individu occupant une position donnée<sup>569</sup> ». Le fait que la femme de l'Ogre ait aidé les petits garçons en détresse dans le cotexte semble bien être le témoin du fait que son rôle social de mère déborde sur ces enfants, et ce même s'ils ne sont pas les siens. Elle semble donc bien avoir une sorte de sympathie, de bienveillance envers eux. En l'occurrence, Poucet joue ici aussi avec le rôle social d'épouse de la femme de l'Ogre. Ce rôle lui dicte une sorte de devoir d'assistance à son époux, surtout si celui-ci est en danger ; cela fait partie de ses engagements envers lui. À noter que ce lien qui unit la femme et l'Ogre est immanquablement souligné par Poucet dans **Poucet 2**, puisqu'il ne le désigne pas comme « l'Ogre », mais bien « votre Mari », comme un malicieux rappel. Ainsi, la femme de l'Ogre est, socialement, protectrice envers l'enfant et son mari. En outre, le fait qu'elle ait dans le cotexte permit aux garçons de rentrer dans la maison est le témoin de son pouvoir de prise de décision sur ce qu'il advient sous leur toit : elle semble donc être potentiellement en mesure, socialement, de choisir de donner ou non l'argent demandé à Poucet. Quant à ce dernier, son rôle social d'enfant semble lui dicter une conduite de respect envers les adultes, qu'il respecte ici en vouvoyant la femme de l'Ogre. Surtout, puisqu'il est un enfant, on ne s'attend pas forcément à ce que son rôle social soit très développé au-delà d'être jeune, probablement inexpérimenté, naïf et vulnérable. Cela joue complètement en sa faveur ici, puisqu'il ne paraît dès lors pas menaçant. Ainsi, lorsqu'il se prétend avoir reçu en plus un

---

<sup>568</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 33.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 34.

rôle social de messenger (« [l'Ogre] m'a aperçu et m'a prié de venir vous avertir »), son innocence d'enfant l'aide à ne pas être soupçonné. Pourtant, c'est ici un rôle social qu'il s'est ici complètement inventé lui-même. Son rôle social d'enfant vulnérable et en danger joue ainsi en sa faveur, puisqu'il paraît inférieur hiérarchiquement à son interlocutrice, comme nous allons le voir aussi avec la pragmatique.

## **2.2. Lecture pragmatique : une déresponsabilisation et une usurpation d'autorité**

Nous allons voir, grâce à la lecture pragmatique, les rapports de hiérarchie qui s'établissent entre les personnages par leurs discours. Plus précisément, nous allons voir ici que le petit Poucet se permet de donner des ordres à la femme de l'Ogre, alors qu'il est inférieur à elle hiérarchiquement. Pour éviter qu'elle refuse de les exécuter, il emprunte alors la supériorité taxémique de l'Ogre sur sa femme, en prétextant rapporter son discours.

### **2.2.1. Un acte illocutoire directif caché**

En revenant aux « cinq catégories générales d'actes illocutoires » de Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'on constate que, à première vue, le discours de Poucet est exclusivement assertif. L'enfant raconte une histoire, il la présente comme étant quelque chose qu'il a vu, qu'il a vécu, soit la réalité d'une situation qu'il connaît. Bien que l'histoire soit ici un mensonge, l'action de raconter cette histoire rentre dans la catégorie pragmatique des assertifs. Pour rappel, ces derniers « ont pour but « d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée », et leur direction d'ajustement va des mots au monde<sup>570</sup> ». Cela rappelle bien que c'est la responsabilité du petit Poucet de raconter ce mensonge.

En revanche, il apparaît en fait que l'histoire qu'il raconte contient le discours soi-disant rapporté de l'Ogre qui, lui, est de l'ordre directif. Poucet affirme en effet : « il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir ». Cela correspond bien à la définition que donne Catherine Kerbrat-

---

<sup>570</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20-21.

Orecchioni des directifs : « le but illocutoire des directifs consiste dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur<sup>571</sup> ». Poucet use donc d'un directif qui se veut provoquer une action, mais il ne prétend ne pas être l'auteur. Autrement dit, il s'en déresponsabilise.

### 2.2.2. Les actes de langage indirects

Nous pouvons segmenter le discours de Poucet en quatre actes de langages indirects distincts et successifs. Tout d'abord, « votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent » semble être non seulement un acte de langage de *préface* (Poucet commence par expliquer très brièvement sa venue pour l'introduire) et un avertissement, ou plus précisément *avertissement d'un danger*. Nous retrouvons ensuite un acte de langage de *justification de sa venue* (en l'occurrence mensonger) avec la suite : « dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est ». La troisième est particulièrement intéressante. Avec « et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde », la question se pose : est-ce une requête ? Cela pourrait y ressembler, si l'Ogre lui *demandait* de donner tout l'argent. Or, ici, cela est plus fort : il lui « [dit] de [lui] donner tout ». Elle n'aurait en fait pas le choix, *a priori*, que de le faire ; cette troisième partie est en fait un acte de langage d'*ordre*. Enfin, la quatrième et dernière (« comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur ») peut être caractérisée comme une *justification de sincérité*, plus particulièrement par monstration de preuve.

Nous pouvons noter ici une dissociation dans le fait que la préface et l'avertissement du premier passage sont des actes faits par Poucet en son nom ; le deuxième, la justification de sa venue, l'est tout autant. En revanche, l'ordre et la justification de sincérité sont faits par Poucet au nom de l'Ogre.

---

<sup>571</sup> *Id.*

### 2.2.3. L'usurpation de la position haute de l'Ogre sur sa femme

Pour se permettre d'user des actes de langage indirects d'ordre, notamment, le Poucet se fait passer pour l'Ogre et use ainsi de la supériorité taxémique de ce dernier sur sa femme. En effet, la position hiérarchique de Poucet est trop inférieure par rapport à son interlocutrice pour se le permettre. Si l'on se réfère au système de mise en place de Catherine Kerbrat-Orecchioni, nous voyons bien que lorsque le garçon vient demander de l'aide à la femme de l'Ogre, il se place mécaniquement en position basse<sup>572</sup>. Dans **Poucet 2**, il porte toujours sur lui la trace de l'échange précédent et de sa position taxémique qui en avait découlé. Il n'a donc pas l'autorité nécessaire pour lui donner des ordres.

En revanche, si Poucet est inférieur à la femme sur l'échelle taxémique, elle est elle-même inférieure à son mari, l'Ogre. Revenons un instant au cotexte pour comprendre les rapports de domination dans leur couple. L'Ogre est en position supérieure lorsqu'il rentre dans la maison et s'enquiert de l'avancée du dîner (« l'Ogre demanda d'abord si le souper était prêt, et si on avait tiré du vin, et aussitôt se mit à table<sup>573</sup> »), ce qui s'accroît lorsqu'il la réprimande peu après (« Ah, dit-il, voilà donc comme tu veux me tromper, maudite femme ! Je ne sais à quoi il tient que je te mange pas aussi ; bien t'en prend d'être une vieille bête<sup>574</sup> »). Il lui donne ensuite des ordres (« Tais-toi<sup>575</sup> », « Va-t'en là-haut habiller ces petits drôles d'hier au soir<sup>576</sup> »)<sup>577</sup>. Ce sont tous là des taxèmes de position haute.

De fait, lorsque Poucet prétend rapporter un discours venant de l'Ogre, il porte avec lui la supériorité taxémique de ce dernier sur son interlocutrice. La femme a ainsi beaucoup plus de probabilité d'accepter d'exécuter l'ordre, s'il vient de quelqu'un qui la domine socialement, que s'il était donné par quelqu'un d'inférieur comme le petit Poucet. De fait, dès lors que le Poucet paraît suffisamment sincère pour faire croire à la femme qu'il rapporte bien les propos de l'Ogre, son discours hérite directement de l'autorité de l'Ogre sur elle. L'on constate l'efficacité de ce procédé, puisque la femme accepte par ses gestes en donnant l'argent. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, nous l'avons dit, c'est là un taxème de position basse : « le ralliement est toujours une maque de faiblesse<sup>578</sup> ».

---

<sup>572</sup> *Id.*

<sup>573</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 298.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 299-300.

<sup>575</sup> *Id.*

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>577</sup> À noter qu'elle obéit uniquement au second.

<sup>578</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation, op. cit.*, p. 334.

Pour conclure, la lecture pragmatique de notre extrait permet de mettre en lumière que le petit Poucet se déresponsabilise des actes de langage menaçants et les attribue plutôt à l'Ogre. Ce dernier a une supériorité taxémique sur sa femme, dont profite ainsi Poucet en prétendant rapporter son ordre.

### 2.3. Lecture rhétorique

Clément Viktorovitch distingue « quatre dynamiques rhétoriques<sup>579</sup> différentes<sup>580</sup> » en s'appuyant sur les différents « types d'acteurs<sup>581</sup> », soient les « orateurs, interlocuteurs, auditeurs, spectateurs<sup>582</sup> ». La distinction et l'étude de ces quatre dynamiques rhétoriques permettent de comprendre les relations d'ascendance, de hiérarchie entre ceux concernés par le discours, lorsque le locuteur principal écrase l'autre sans lui laisser la place de le convaincre, ou au contraire lorsqu'il laisse la brèche ouverte à la discussion. En somme, Clément Viktorovitch distingue la dynamique compétitive<sup>583</sup>, la dynamique conflictuelle<sup>584</sup>, ainsi que les dynamiques monologique et délibérative, qui sont les deux seules à nous intéresser ici.

**Poucet 2** a la particularité d'être quelque peu hybride en matière de dynamiques. D'un côté, la femme de l'Ogre a dans cet extrait un droit de réponse, d'argumentation, de questions, de réfutation et de parole qui semble donc bien tendre vers une dynamique délibérative (« situations dans lesquelles des individus sont, les uns pour les autres, tout à la fois orateurs, interlocuteurs, auditeurs. Ce sont donc les contextes dans lesquels nous échangeons avec des personnes qui sont en désaccord avec nous, dans l'espoir de parvenir à un consensus. Chaque orateur défend sa position et cherche à convaincre ses interlocuteurs, tout en admettant

---

<sup>579</sup> Souligné dans le texte.

<sup>580</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 50.

<sup>581</sup> *Id.*

<sup>582</sup> *Id.*

<sup>583</sup> « Elle renvoie aux situations dans lesquelles plusieurs orateurs sont, les uns pour les autres, des interlocuteurs, sans être des auditeurs. Ils confrontent leurs positions, tout en sachant n'avoir aucune chance de se convaincre mutuellement [...]. Quant à leur auditoire, il est en réalité extérieur au débat. Ce sont les individus qui assistent silencieusement à l'échange, et devront le trancher. Les orateurs ne se contentent pas de dialoguer : ils s'affrontent. Cherchent à se vaincre afin de convaincre<sup>583</sup> ceux qui les écoutent. Autour de la table, les contradicteurs se changent en adversaires. Dans une telle situation, montrer que nous avons raison revient à faire comprendre que les autres ont tort. Et inversement [...]. La dynamique compétitive est celle des grandes joutes rhétoriques. Les tribunaux, où les avocats se disputent l'adhésion des juges ou des jurés », *ibid.*, p. 51-52.

<sup>584</sup> « Il s'agit des situations dans lesquelles plusieurs interlocuteurs confrontent leurs positions, tout en sachant par avance qu'ils ne trouveront jamais un terrain d'entente. La différence avec la dynamique compétitive est la suivante : ici, il n'y a pas d'auditoire extérieur à convaincre ! Nous nous trouvons donc dans un cas limite, où il n'existe aucune possibilité de trouver un accord, de résoudre le différend ou de prendre une décision. Seuls subsistent l'affrontement, la violence et le conflit. », *id.*

l'éventualité, fût-elle infime, de devoir accepter de se laisser soi-même convaincre<sup>585</sup> »). D'un autre côté, la femme de l'Ogre ne prend pas ce droit de parole : il n'est fait aucune mention d'une quelconque intervention, ni même volonté d'intervenir. Cet extrait finit ainsi par ressembler malgré tout à une dynamique monologique (« un orateur cherche à convaincre des auditeurs silencieux, en l'absence de tout interlocuteur<sup>586</sup> »). Poucet semble bien avoir, avant toute autre analyse rhétorique, un certain ascendant sur la femme de l'Ogre. C'est ainsi en l'absence de toute réplique venant de son interlocutrice que nous allons étudier le discours du petit Poucet ; d'abord par sa construction générale, puis plus particulièrement les notions d'*ethos* et de *logos*.

### 2.3.1. Construction du discours

Nous avons classé cet extrait comme étant de type délibératif<sup>587</sup>. Pourtant, et sans sortir du délibératif, il présente une structure proche du plan type d'un discours judiciaire, tel qu'expliqué par Áron Kibédi Varga. En effet, un discours typiquement judiciaire se construit comme suit : l'exorde (ou « introduction », dans laquelle le locuteur cherche à retenir l'attention de l'auditoire, potentiellement s'attirer sa bienveillance et exposer la thèse), *narratio* (où l'exposition des faits<sup>588</sup>), l'argumentation (qui peut passer par la « confirmation » soit les arguments pour prouver la thèse défendue, tout comme par la « réfutation » qui vise à invalider les arguments adverses). Enfin, nous retrouvons la péroraison (ou « conclusion »).

Nous pouvons, d'un point de vue rhétorique, voir la construction suivante dans **Poucet 2** : exorde avec « votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger », puis *narratio* avec « car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde » et enfin réfutation avec « comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur ». Le petit Poucet est ainsi bien loin de lancer des informations de manière anarchique : son discours est construit, logique, efficace. De retrouver cette construction

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>587</sup> Voir *supra*, 2.3.2.

<sup>588</sup> Il précise alors que la *narratio* doit avoir trois qualités : être « brève », « claire », « vraisemblable ». Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image, op. cit.*, p. 119-123.

témoigne ainsi déjà des capacités rhétoriques de l'enfant, que la suite de notre étude va confirmer.

## 2.3.2. *Ethos*

### 2.3.2.1. *Ethos* préalable du petit Poucet

Lorsque la femme de l'Ogre rouvre sa porte, ce n'est pas n'importe qui qu'elle y retrouve : c'est un garçon qu'elle a déjà vu, et d'autant plus qu'elle a aidé par le passé. De fait, l'image qu'elle avait déjà de Poucet avant **Poucet 2** joue un rôle important dans le fait qu'il parvient à la convaincre. Dans le cotexte, le petit Poucet s'est en effet construit un *ethos* préalable qui joue considérablement en sa valeur ici. Nous l'avions évoqué avec les rôles sociaux<sup>589</sup>, Poucet est perçu par la femme de l'Ogre comme un enfant, envers qui elle semble avoir une certaine compassion<sup>590</sup>, sympathie<sup>591</sup>, voire une attitude maternelle<sup>592</sup>. Surtout, le petit Poucet a un *ethos* préalable qui peut se caractériser par le fait d'être plutôt faible, d'avoir besoin d'aide, d'être en détresse<sup>593</sup>, etc. En somme, un *ethos* de victime en puissance bien plus que de bourreau potentiel, de menteur ou de manipulateur. À noter que cet *ethos* préalable est pour le coup sincère, contrairement à l'*ethos* discursif de notre extrait, qui est volontairement construit et joué par Poucet.

### 2.3.2.2. *Ethos* discursif du petit Poucet

« Ce que l'on précise, c'est ce qui ne va pas de soi<sup>594</sup> ». Or, le petit Poucet précise justement « afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur » ; son honnêteté ne va donc pas de soi. Même plus : dans cet extrait, étant donné à quel point la demande de Poucet est osée, tout repose sur le fait que la femme de l'Ogre croie à sa supercherie. Pour cela, il faut qu'il se construise un *ethos* qui inspire au maximum la confiance. Par quoi cela passe-t-il ? Avant tout, par la monstration des bottes de sept lieues (« comme la chose presse beaucoup, il a voulu que

---

<sup>589</sup> Voir *supra*, 2.1.

<sup>590</sup> « Cette femme les voyant tous si jolis se mis à pleurer », C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>591</sup> « La femme de l'Ogre crut qu'elle pourrait les cacher à son mari jusqu'au lendemain matin, les laissa entrer et les mena se chauffer auprès d'un bon feu », *id.*

<sup>592</sup> Elle les appelle « mes pauvres enfants », *id.*

<sup>593</sup> « Le petit Poucet dit [à la femme de l'Ogre] qu'ils étaient de pauvres enfants qui s'étaient perdus dans la Forêt, et qui demandaient à coucher par charité [...]. – Hélas ! Madame, lui répondit le petit Poucet, qui tremblait de toute sa force aussi bien que ses frères, que ferons-nous ? Il est bien sûr que les Loups de la Forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit, si vous ne voulez pas nous retirer chez vous. Et cela étant, nous aimons mieux que ce soit Monsieur qui nous mange », *id.*

<sup>594</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, *op. cit.*, p. 168.

je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur »). Son *ethos* discursif de sincérité se construit par le fait qu'il ait la capacité de montrer les bottes (il a donc forcément croisé l'Ogre) et de prétendre que c'est l'Ogre qui les lui a données en guise de bonne foi : ce n'est pas lui qui s'autoproclamerait sincère, ce serait l'Ogre en les lui prêtant.

L'*ethos* de confiance de Poucet semble également passer par une certaine correspondance entre l'urgence qui motive soi-disant sa venue et sa manière d'en avertir la femme de l'Ogre. Nous retrouvons en effet un champ lexical du drame (« est en grand danger », « une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer », « le poignard sur la gorge », « ils le tueront sans miséricorde ») et de la rapidité (« dans le moment », « il m'a aperçu », « vous venir avertir », « la chose presse beaucoup »). Il n'est fait aucune mention d'une quelconque hésitation, d'un quelconque silence, d'un quelconque instant de réflexion trahissant une improvisation de sa part. Au contraire, Poucet semble déballer son discours d'une traite, ce qui correspond bien à l'urgence qu'il décrit. Nous rejoignons ici de nouveau le principe de modalisation que théorise Clément Viktorovitch et dont il tire la règle suivante : « plus on s'affirme, plus on triomphe des réticences<sup>595</sup> ». Les menteurs étudiés sont surs d'eux et tiennent des propos bien loin des « énoncés [présentés] comme douteux, incertains ou secondaires<sup>596</sup> ». Au contraire, Poucet aussi semble s'ancrer dans un *ethos* basé sur le principe que « lorsque nous paraissions convaincus, nous en devenons convaincants<sup>597</sup> ». Enfin, le fait d'employer du discours rapporté a pour effet sur son *ethos* de le faire paraître non responsable de la situation. Non seulement non-responsable du danger dans lequel serait l'Ogre (ce sont les Voleurs qui sont le sujet du verbe « ont juré de le tuer ») mais aussi non responsable d'être venu la voir (« [l'Ogre] m'a aperçu et m'a prié de venir vous avertir de l'état où il est »), tout comme non responsable de porter les bottes (« [l'Ogre] a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà ») et non responsables de l'ordre qu'il lui donne (« [l'Ogre] m'a prié [...] de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir »). Poucet n'est pas le sujet de ces verbes, ce qui est capital. Pour rappel, le verbe « indique *qui fait quoi, qui est quoi et qui devient quoi*<sup>598</sup>. Il met en relation un sujet et un objet. Ou pour le dire autrement : le verbe, c'est l'outil grammatical permettant d'allouer la responsabilité. D'un point de vue rhétorique, il s'agit d'une question cruciale. Très souvent, l'enjeu d'une argumentation consistera, pour partie au moins, à s'attribuer un mérite ou à se dédouaner d'un tort. À revendiquer pour soi la responsabilité fait

---

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>596</sup> *Id.*

<sup>597</sup> *Id.*

<sup>598</sup> Souligné dans le texte.

perçu comme positif, ou à rejeter loin de soi la responsabilité d'un fait perçu comme négatif<sup>599</sup> ». C'est donc ici exactement l'effet que cette déresponsabilisation a sur l'*ethos* discursif du petit Poucet : il apparaît comme un simple messenger, absolument non autoritaire, qui vient en aide au couple. D'invoquer les soi-disant paroles de l'Ogre lui permet de se défendre d'être un menteur, alors que c'est en l'occurrence précisément ce qu'il est. Pourtant, il a réussi à se construire un *ethos* basé sur une apparente sincérité.

### 2.3.2.3. *Ethos* de l'Ogre

Dès lors, pourquoi est-ce que la femme obéit aux ordres de l'Ogre ? Parce que, par le fait de l'invoquer, Poucet joue sur l'image que sa femme a de lui. Le cotexte qui précède notre extrait montre un Ogre avec un *ethos* que l'on pourrait qualifier de cruel, féroce, autoritaire, voire de monstrueux. Quelqu'un donc à qui la femme de l'Ogre ne désobéit pas, ou peu<sup>600</sup>. Voyons précisément les différents et nombreux pendants de l'*ethos* de l'Ogre.

Il a d'abord un *ethos* de personnage qui peut être *désagréable*. En effet, l'Ogre agit comme si le service au sein de la maison lui était dû (« l'Ogre demanda d'abord si le souper était prêt, et si on avait tiré du vin, et aussitôt se mit à table<sup>601</sup> »), il lui lance des objets au visage (« il jeta aussitôt une potée d'eau dans le nez de sa femme<sup>602</sup> ») et il « regard[e] sa femme de travers<sup>603</sup> ».

Au caractère désagréable s'ajoute ainsi ici un *ethos menaçant* : « En disant ces mots, il se leva de Table, et alla droit au lit. "Ah, dit-il, voilà donc comme tu veux me tromper, maudite femme ! Je ne sais à quoi il tient que je ne te mange aussi, bien t'en prend d'être une vieille bête"<sup>604</sup> ». En somme, l'Ogre se montre menaçant lorsqu'il découvre que sa femme a voulu le tromper.

Cela est ainsi lié à un *ethos d'autorité* qu'il emploie avec sa femme. Il lui donne des ordres à plusieurs reprises et attend d'elle qu'elle les exécute (dont : « L'Ogre s'étant éveillé

---

<sup>599</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours, op. cit.*, p. 189.

<sup>600</sup> Dans tout le conte, la femme de l'Ogre obéit aux ordres de son mari. Elle lui désobéit indirectement lorsqu'elle fait entrer les enfants et les cache dans la maison à son insu, et quand l'Ogre lui ordonne de se taire et qu'elle continue de parler (« Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est ? n'aurez-vous pas assez de temps demain matin ? – Tais-toi, reprit l'Ogre, ils en seront plus mortifiés. – Mais vous avez encore là tant de viande, reprit sa femme ; voilà un Veau, deux Moutons et la moitié d'un Cochon ! », C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 300 »). Autrement, elle lui obéit.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 298-300.

dit à sa femme : "Va-t'en là-haut habiller ces petits drôles d'hier soir"<sup>605</sup> », « ayant fait revenir [sa femme] : "Donne-moi vite mes bottes de sept lieues, lui dit-il"<sup>606</sup> »).

Enfin, mention est faite de sa cruauté (« ils avaient à faire au plus cruel de tous les Ogres, qui bien loin d'avoir de la pitié les dévorait déjà des yeux<sup>607</sup> »), mais son *ethos* va en fait au-delà de cette dernière. Plus que de cruauté, la femme voit son mari avoir encore davantage un *ethos* de *monstruosité*. Non seulement il joue à terrifier volontairement les enfants (« [L'Ogre] alla prendre un grand Couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche<sup>608</sup> »), mais surtout il ne les relève pas lorsque « ces pauvres enfants se mirent à genoux en lui demandant pardon<sup>609</sup> ». C'est là un acte de monstruosité. Enfin, évidemment, l'Ogre assassine violemment ses enfants, et ne s'en excuse pas auprès de leur mère : « [L'Ogre] alla ensuite au lit de ses filles, où ayant senti les petits bonnets des garçons : « Ah, les voilà, dit-il, nos gaillards ! travaillons hardiment. En disant ces mots, il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles »<sup>610</sup> ».

Autrement dit, le cotexte qui précède notre extrait montre un Ogre avec un *ethos* de quelqu'un à qui l'on n'aurait pas envie de désobéir. Cela semble du moins être l'image que sa femme a de lui, puisqu'elle lui obéit dans le conte quasi systématiquement. Or, c'est là quelque chose que le petit Poucet sait : il était présent à chaque passage que nous avons cité dans cette partie. L'*ethos* de l'Ogre est donc un outil particulièrement intéressant pour le petit Poucet, puisqu'il sait que la femme de l'Ogre aura tendance à obéir aux ordres que lui donne son mari, autoritaire et monstrueux. Le fait de faire passer son discours pour celui, rapporté, de l'Ogre, est donc bien loin d'un coup de poker : Poucet semble au contraire le faire parce qu'il a compris l'impact que cela pourra avoir sur la femme de l'Ogre. Comme nous allons le voir dans l'étude du *logos*, cette stratégie est aussi connue sous le nom d'emploi d'un argument d'autorité.

### 2.3.3. *Logos*

#### 2.3.3.1. Raisonnements

À première vue, le discours du petit Poucet repose sur un raisonnement relativement simple. Pour voir si ce dernier est valide ou non, nous allons solliciter des notions de logique

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>606</sup> *Id.*

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>608</sup> *Id.*

<sup>609</sup> *Id.*

<sup>610</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 301-303.

formelle. Le raisonnement semble se construire de la manière suivante : d'abord un préambule avec « votre mari [...] est en grand danger »<sup>611</sup>. Ensuite, deux prémisses. Nous nommons la première « A », et la seconde « B ». De plus, le connecteur logique employé par le raisonnement est « si... alors ». Nous nous retrouvons donc avec le raisonnement suivant : *si la femme ne veut pas que les Voleurs tuent toute de suite sans miséricorde son mari*<sup>612</sup> (A), *alors il faut qu'elle donne tout son or et son argent à Poucet immédiatement*<sup>613</sup> (B). Dédution : *il faut donc qu'elle donne tout son or et son argent à Poucet immédiatement* (B). La déduction est valide puisqu'elle correspond à la seconde prémisse, donc le raisonnement en entier semble valide. Or, cela ne fonctionne que si l'on regarde l'enchaînement des propositions.

Malgré tout, ce raisonnement présente plusieurs problèmes. Premièrement, en logique formelle, l'on considère qu'un raisonnement est faux si l'une ou plusieurs des prémisses s'avèrent être fausses<sup>614</sup>. Or, c'est le cas ici puisque Poucet ment au sujet *d'une partie* de la première prémisse : il est faux de dire que *les Voleurs risquent de tuer tout de suite sans miséricorde son mari* (A). Ainsi, le raisonnement tout entier devient faux : le fait qu'elle devrait *donner tout son or et son argent à Poucet immédiatement* (B) ne découle pas d'une proposition vraie, et donc devient faux.

En outre, ce raisonnement revient à ce que Clément Viktorovitch appelle un « faux dilemme<sup>615</sup> », soit un « sophisme consistant à prétendre qu'un problème n'aurait que deux solutions, en laissant volontairement toutes les autres dans l'ombre. Exemple : « Je vous laisse le choix : ou vous êtes avec moi, ou vous êtes contre moi »<sup>616</sup> ». Ici, Poucet lui propose en somme soit de donner tout son argent, soit de voir son mari être tué. Mais nous pourrions imaginer d'autres options : elle ne pourrait par exemple de donner qu'une partie de l'argent pour se préserver tout de même un avenir financier, elle pourrait elle-même mettre les bottes de sept lieues pour s'assurer de la transaction, ils pourraient trouver un système pour y aller tous les deux... Ainsi, l'on constate bien une stratégie de camouflage des autres options qu'elle pourrait avoir devant elle. Cette stratégie permet de simplifier le débat, pour que ce dernier ait plus de chances de tourner en la faveur de Poucet.

---

<sup>611</sup> À noter qu'il ne sert pas au raisonnement, mais nous le relevons tout de même.

<sup>612</sup> « parce qu'autrement [les Voleurs] tueraient [l'Ogre] sans miséricorde ».

<sup>613</sup> « [L'Ogre] a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne donne pas tout son or et son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien en retenir [...]. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence ».

<sup>614</sup> Nous nous référons ici au cours de logique formelle dispensés par Rémi Clot-Goudard en 2020-21 et 2021-22 à l'Université Grenoble Alpes.

<sup>615</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 464.

<sup>616</sup> *Id.*

Il nous est aussi possible de constater deux pétitions de principe dans le raisonnement. Non seulement le petit Poucet ne sait a priori pas qu'ils ont de l'« or » et de l'« argent » (le conte ne fait mention que de gibier présent dans la maison, et du fait que cette maison leur appartient a priori), mais il ne sait pas non plus si la femme est en mesure de le donner (toutes leurs richesses pourraient par exemple être dans un coffre dont seul l'Ogre aurait connaissance du code). Autrement dit, il paraît particulièrement audacieux de soutenir un tel raisonnement, considéré à quel point il repose sur deux pétitions de principe qui annuleraient tout si elles s'avéraient être fausses.

Il nous est enfin possible de relever un autre syllogisme qui paraît vrai d'un point de vue formel, mais ne l'est pas dans les faits. Lorsque Poucet avance que « [l'Ogre] a voulu que [Poucet] prise ses bottes de sept lieues que voilà [...] afin que [sa femme] ne cro[ie] pas qu'[il] soi[t] un affronteur », il avance en fait un raisonnement avec deux prémisses. Nous les nommerons de nouveau « A » et « B ». Nous nous retrouvons donc avec le raisonnement suivant : *si Poucet a en ce moment les bottes de sept lieues aux pieds*<sup>617</sup> (A), *alors c'est que l'Ogre les lui a données*<sup>618</sup> (B). Déduction : *donc c'est l'Ogre lui a donné les bottes de sept lieues* (B). Or, comme nous l'expliquions au début de cette analyse sur le raisonnement dans **Poucet 2**, un syllogisme avec une prémisse fautive devient automatiquement faux, et ce en dépit de la cohérence formelle des propositions.

### 2.3.3.2. Sollicitation de lieux

Pour parvenir à repartir avec l'argent de la femme de l'Ogre et qu'elle lui donne de son plein gré, Poucet sollicite également un lieu. Áron Kibédi Varga définit ce dernier comme « un terrain d'entente<sup>619</sup> ». Il poursuit : « s'il est vrai que pour persuader, il faut, comme le dit Perelman, « s'adapter à son auditoire » - mais ce moment d'accord doit fonctionner comme argument. Autrement dit, une vérité générale, une banalité, ne devient lieu commun que dans le cadre d'une argumentation. Le lieu est donc *un terrain d'entente stratégiquement choisi*<sup>620</sup> ». Áron Kibédi Varga distingue différents types, différentes classes de lieux : les lieux formels<sup>621</sup>,

<sup>617</sup> « [l]es bottes de sept lieues [de l'Ogre] que voilà ».

<sup>618</sup> « [l'Ogre] a voulu que je prise ses bottes ».

<sup>619</sup> Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image, op. cit.*, p. 41.

<sup>620</sup> *Id.*

<sup>621</sup> « L'entente est garantie ici par nos habitudes mentales : nous ne refusons pas de réfléchir sur ce qui nous est présenté dans les cadres que nous connaissons. Les lieux formels transcendent la syntaxe : ils présentent les formes possibles de la sémantisation du discours [...]. Le nombre de lieux formels varie selon les manuels, mais on pourrait, me semble-t-il, les réduire à six : la *définition* et sa forme lâche, la *division* (énumération) sont des lieux descriptifs et amplificatoires cherchant à essentialiser une chose (objet, phénomène, événement), la *cause et l'effet* sont des lieux qui visent à l'insertion des choses dans une continuité discursive, enfin la *comparaison* et le *contraire* ordonnent les choses selon

les lieux communs explicites, les lieux configurationnels<sup>622</sup> et, comme c'est le cas dans notre extrait, les lieux implicites. Ces derniers fonctionnent de la manière suivante : « le destinataire suppose que tout être humain connaît instinctivement des *préférences*<sup>623</sup> et ces préférences peuvent être ordonnées grâce aux trois couples de concepts *le plus/le moins, le réel/le non-réel, le possible/l'impossible*<sup>624</sup> ». Ici donc, nous pourrions dire que Poucet suppose que la femme de l'Ogre a une préférence quant à un ou plusieurs couples de concepts, soient en l'occurrence « *le possible/l'impossible* » et « *le plus/le moins* ». Áron Kibédi Varga poursuit l'explication de cette stratégie : « dans de nombreux cas, le destinataire peut miser sur l'entente qu'on obtient en supposant que les préférables se trouvent du côté du *plus*, du *réel* et du *possible*<sup>625</sup> ; les hommes préfèrent la richesse à la pauvreté, la grandeur à la médiocrité, et ce qui leur est familier à ce qu'ils ignorent [...]. Pour découvrir le but du destinataire et son message, il convient d'étudier et de chercher à expliciter le système de préférences implicites d'un texte<sup>626</sup> ». Dans **Poucet 2**, il semblerait que le discours permette de convaincre la femme de l'Ogre notamment parce qu'il s'appuie sur le fait qu'elle aura davantage tendance à croire son interlocuteur, à pencher vers le côté « possible » plutôt qu'« impossible ». Également, le discours semble se baser sur le fait qu'elle aura davantage tendance à préférer avoir son mari vivant, plutôt que son argent. Áron Kibédi Varga le rappelle : les lieux sont « *un terrain d'entente stratégiquement choisi*<sup>627</sup> ».

### 2.3.3.3. Types d'arguments

Nous pouvons distinguer cinq types d'arguments. Tout d'abord, Poucet emploie un argument d'autorité lorsqu'il sollicite le personnage de l'Ogre. « Les arguments d'autorité consistent à fonder la validité d'une proposition sur la crédibilité d'une personne ou d'une institution, qui se voit invoquée au sein de l'argumentation. Si ce que nous avançons est pertinent, c'est parce que c'est également ce que prétend une source en laquelle il est possible d'avoir confiance », explique Clément Viktorovitch. D'un point de vue rhétorique, d'invoquer

---

une disposition « spatiale ». Il s'agit là en même temps de trois prises de positions différentes par rapport au temps : atemporalité, linéarité, et simultanéité. », *ibid.*, p. 42.

<sup>622</sup> « L'entente ne porte pas seulement sur de petites unités, des unités qui dans un texte ne relient en général – comme dans le cas de la cause ou de l'exemple – que deux choses, mais aussi sur des unités complexes qui embrassent un fragment important d'un texte entier. Ici encore, il convient d'apporter une subdivision : certaines configurations concernent la nature extérieure, d'autres le comportement humain. Un public sensible à la nature comme chef-d'œuvre de la création divine ou comme source d'un désir métaphysique, le public baroque et le public romantique donc, acceptera les descriptions de paysages dans un texte comme des lieux qui les confirment dans leur opinion [...]. Il ne suffit pas que le destinataire connaisse la psychologie, les traits de caractère et les idées morales de ses destinataires, il doit connaître encore leur expérience de la vie, leur familiarité avec certains scénarios narratifs courants », Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image, op. cit.*, p. 43.

<sup>623</sup> Souligné dans le texte.

<sup>624</sup> Souligné dans le texte. Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image, op. cit.*, p. 41.

<sup>625</sup> Souligné dans le texte.

<sup>626</sup> Á. Kibédi Varga, *Discours, récit, image, op. cit.*, p. 42.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 41.

l’Ogre, soit un personnage en lequel l’interlocutrice de Poucet a d’ores et déjà confiance, permet à ce dernier de gagner mécaniquement en crédibilité. Bien que le discours rapporté de l’Ogre soit un mensonge, le procédé paraît efficace.

Poucet semble également employer une sorte d’argument par analogie. Rappelons la définition qu’en donne Clément Viktorovitch : « les arguments par analogie consistent à fonder la validité d’une proposition sur un rapprochement opéré entre la situation présente et une autre, qui est considérée comme similaire. Ce qui vaut pour la seconde vaudrait donc également pour la première<sup>628</sup> ». C’est bien ce que l’on retrouve ici, de manière particulièrement cruelle, puisque Poucet fait un parallèle implicite entre la situation dans laquelle se trouverait l’Ogre actuellement (soit sur le point de se faire égorger, un « poignard sous la gorge ») et ce qui est arrivé aux fillettes que pleurait justement la femme de l’Ogre<sup>629</sup> (« l’Ogre [...] se jeta brusquement hors du lit, et prenant son grand Couteau [...] il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles<sup>630</sup> », « elle aperçut ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang<sup>631</sup> »). Or, comme le souligne le chercheur en rhétorique, les analogies « permettent de condenser du sens sur une image. À ce titre, il est souvent possible de les déplier, de les expliciter, afin de révéler les raisonnements qui les sous-tendent et les structurent. Derrière les analogies, se cachent souvent des arguments non formulés<sup>632</sup> ». Dans notre extrait, la similitude entre les deux situations mises en parallèle (que ce soit l’outil tranchant, la position sous la gorge, ou encore la violence de l’action) semble faire office d’avertissement implicite : sans jamais évoquer l’incident précédent, Poucet parvient à induire que si la femme ne veut pas qu’il arrive à son mari la même chose qu’il est arrivé à ses filles, alors elle ferait mieux d’agir.

En affirmant par ailleurs « comme la chose presse beaucoup, [l’Ogre] a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur », le petit Poucet fait également usage de la prolepse. Aussi appelée réponse anticipée ou occupation, la prolepse se définit comme une « figure de rhétorique [...] qui consiste à prévenir les objections en se les faisant à soi-même et les détruisant d’avance<sup>633</sup> ». Il anticipe ainsi sur une potentielle interrogation de la femme de l’Ogre, soit pour savoir pourquoi il porte les bottes de son mari, soit pour savoir pourquoi elle devrait le croire. L’usage

---

<sup>628</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 65

<sup>629</sup> Notre extrait de **Poucet 2** s’ouvre sur : « [Poucet] alla droit à la maison de l’Ogre, où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses filles égorgées ».

<sup>630</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 302-303.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>632</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 65.

<sup>633</sup> Définition « *prolepsis* / prolepse » du glossaire de *Schola Rhetorica* [en ligne]. URL : [Schola Rhetorica | Glossaire, version alpha \(schola-rhetorica.org\)](https://www.schola-rhetorica.org/), consulté le 6 mars 2023. Il est aussi possible de trouver la définition sous les entrées suivantes : « *occupatio* / occupation – prolepse – réponse anticipée » et « *anteoccupatio* / prolepse ».

de la prolepse permet ainsi de renforcer la crédibilité du petit Poucet puisqu'il désamorce immédiatement un soupçon potentiel.

Pour finir, nous pouvons revenir plus précisément sur la justification de Poucet quant à sa possession des bottes de sept lieues<sup>634</sup>. Il semblerait que nous ayons ici un argument par le bon sens qui, rappelons-le, se caractérise par le fait de « mobiliser à son profit les évidences, en s'appuyant sur les constats les plus immédiats et les raisonnements les plus intuitifs [...]. Car enfin, pourquoi s'embêter à remettre en question ce qui va de soi ? À quoi bon perdre son temps à discuter ce qui est hors de doute ? Cessons de tergiverser : si une chose s'impose à nous comme évidente, c'est qu'elle est vraie<sup>635</sup> ». En somme, l'argument par le bon sens « se présente sous les atouts de l'évidence<sup>636</sup> ». Ici, accentué par son récit empreint d'urgence, l'argument par le bon sens est d'autant plus efficace : la raison que donne Poucet quant à son port des bottes paraît plausible et donne envie, vu la situation, de ne pas perdre du temps à le contester.

Pour conclure, nous avons vu dans cette partie de rhétorique générale que le petit Poucet, par son *ethos* déresponsabilisé et son *logos* particulièrement construit, paraît effectivement inoffensif. Mais sa stratégie ne s'arrête pas là, puisque son discours emploie aussi un argument « *ad misericordiam*<sup>637</sup> ». Jean-Jacques Robrieux explique bien que ce dernier « est manipulateur dans le sens où il esquivé les questions de fond en faisant larmoyer. Il y a donc un déplacement du champ argumentatif vers celui du *pathos*, de l'affectif<sup>638</sup> ». Nous allons en effet constater l'effet d'aveuglement que provoque l'emploi du *pathos* dans **Poucet 2**.

#### 2.3.4. *Pathos*

Nous l'avons vu, l'objectif du petit Poucet dans ce conte cet extrait est de persuader la femme de l'Ogre de lui donner toutes les richesses qu'elle et son mari possèdent. Pour cela, il prétend avoir un discours de requête lorsque c'est un discours de mensonge, ainsi qu'il prétend être altruiste lorsqu'il est en fait perfide<sup>639</sup>. Nous l'avons vu également, l'argumentaire de Poucet n'est pas rigoureux ; pourtant, il parvient à ses fins. Sa démarche semble en fait s'appuyer sur le constat suivant : « les contenus émotionnels diminuent notre capacité à repérer

---

<sup>634</sup> « Comme la chose presse beaucoup, [l'Ogre] a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur ».

<sup>635</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 68.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>637</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 254.

<sup>638</sup> *Id.*

<sup>639</sup> Voir *supra*, 2.3.3.

les raisonnements biaisés. Ils augmentent également notre porosité aux informations erronées. En saturant nos capacités cognitives, ils altèrent notre aptitude à distinguer ce qui est vrai et rigoureux de ce qui est faux et frauduleux. Ils nous rendent vulnérables aux sophismes et aux fausses nouvelles, deux précédés au fondement des argumentations les plus fourbes<sup>640</sup> ». Poucet utilise ainsi effectivement une sollicitation d'émotion particulièrement forte pour arriver à ses fins. L'intensité de l'émotion semble proportionnelle à la présence de mensonges : comme pour les camoufler, l'émotion est particulièrement présente. Mais de quelle émotion parle-t-on ici précisément ?

#### 2.3.4.1. Peur ou pitié ?

Après le discours de Poucet, nous retrouvons la mention suivante : « la bonne femme *fort effrayée*<sup>641</sup> lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait ». Nous pourrions ainsi croire légitimement qu'il est ici question de la passion aristotélécienne de la peur, et que Poucet a cherché à l'effrayer des Voleurs. Pourtant, nous allons voir que ce que Poucet cherche à faire éprouver à la femme de l'Ogre pour son mari, c'est de la pitié.

La proximité entre le *pathos* de peur et de pitié est justement au cœur de la définition que donne Olivier Renaut de la pitié aristotélécienne. Il y a en effet des éléments communs entre ces deux *pathè* : chacune d'elles est « une douleur, face à la représentation d'un mal destructeur ou douloureux, et à proximité<sup>642</sup> ». En revanche, leur différence majeure se joue dans le rapport à autrui<sup>643</sup>. Là où l'on a peur de quelqu'un loin de nous, la pitié joue sur la proximité avec la personne pour qui on l'éprouve. Autrement dit : « la pitié, selon Aristote, doit jouer un rôle dans le discours rhétorique en ce qu'elle favorise et consolide les liens sociaux entre « semblables »<sup>644</sup> ». C'est bien ce que nous retrouvons dans **Poucet 2** : le *pathos* repose sur une pitié pour l'Ogre, et non pas sur une peur des Voleurs.

Les quatre familles d'émotions que distingue Clément Viktorovitch<sup>645</sup> nous aident également ici à pouvoir assurer qu'il est question de pitié et non pas de peur. Les « émotions

---

<sup>640</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 241.

<sup>641</sup> Je souligne.

<sup>642</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, op. cit., p. 276.

<sup>643</sup> « La difficulté principale de ce chapitre réside, comme l'a très bien vu D. Konstan (2000), dans le type de contraste et de différence qu'Aristote fait jouer entre la pitié et la peur ; se joue en effet dans cette différence une certaine conception de la relation entre le soi et autrui à travers cette émotion », *ibid.*, p. 275.

<sup>644</sup> *Id.*

<sup>645</sup> À noter qu'il ajoute une catégorie à une classification déjà existante, comme il le précise à la note n° 18 de la page 448 : « les trois premières familles (enthousiasme, aversion, anxiété) ont été dégagées par l'une des propositions les plus fortes, en sciences sociales, concernant l'impact des émotions : la « théorie de l'intelligence affective ». MARCUS George E., 2002, *The Sentimental Citizen ? Emotion in Democratic Politics*, Pennsylvania State University Press ; MARCUS George E., NEUMAN W. Russell, MACKUEN Michael B., 2000, *Affective Intelligence and*

[que] nous allons chercher à susciter dans un contexte donné » peuvent ainsi se ranger dans une des familles suivantes : « l’anxiété, l’enthousiasme, l’aversion et la compassion<sup>646</sup> ». Dans **Poucet 2** nous ne retrouvons pas d’anxiété (famille dans laquelle nous aurions pourtant rangé la peur aristotélicienne). En revanche, nous retrouvons bien de la compassion (famille dans laquelle nous rangeons la pitié aristotélicienne).

Aristote donne la définition suivante du *pathos* de la pitié : « disons que la pitié est une certaine douleur face à ce qui apparaît comme un mal qui détruit ou fait souffrir quelqu’un qui ne le mérite pas, un mal dont on pourrait s’attendre à le subir, soi-même ou l’un des siens<sup>647</sup> ». Nous sommes ainsi dans ce que nous pourrions appeler un couple de passions pitié-insensibilité<sup>648</sup>, pour reprendre le modèle aristotélicien. Nous allons voir que tous les éléments qui constituent donc cette définition de la pitié sont également présents dans **Poucet 2**. Les parties suivantes suivent donc, point après point, les éléments qui définissent la pitié : l’empathie d’une douleur, un récit qui donne à voir, et le caractère immérité.

#### 2.3.4.2. Empathie d’une douleur

« La pitié est définie comme une douleur<sup>649</sup> ». Celle-ci, nous précise Olivier Renaut, est à différencier de la douleur qui peut être en jeu dans la peur : « alors que la peur est suscitée par une représentation de la destruction de soi (la mort) ou par extension tout ce qui peut lui causer une douleur importante, la pitié voit son champ étendu : aux maux destructeurs succède une liste de maux qui ne sont pas compris dans la définition de la peur<sup>650</sup> ». Cette douleur concerne donc autrui (dans **Poucet 2** : l’Ogre) et des types de maux en particulier. Lesquels ? Aristote cite ceux qui sont « éprouvants et destructeurs : les morts, les tortures et les mauvais traitements du corps, la vieillesse, les maladies et le manque de nourriture<sup>651</sup> ». Dans notre extrait, Poucet décrit à son interlocutrice que l’Ogre subit de mauvais traitements (il est « en grand danger », il a un « poignard sur la gorge ») et qu’il peut mourir potentiellement (les Voleurs auraient

---

*Political Judgment*, University of Chicago Press. Nous prenons la liberté de rajouter la compassion, qui nous paraît essentielle pour saisir également l’argumentation au quotidien », C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit. p. 448.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>647</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 46.

<sup>648</sup> Bien qu’Aristote ne définisse pas la pitié de manière antonymique (comme pour le couple peur-assurance, par exemple), nous avons considéré que la passion d’insensibilité représentait l’antonyme de la pitié aristotélicienne. Nous nous permettons de l’employer, car nous trouvons qu’elle complète la définition de la pitié qui nous intéresse.

<sup>649</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 279.

<sup>650</sup> *Id.*

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 47.

« juré de le tuer », « ils le tueront sans miséricorde »). Il est donc bien établi dans cet extrait que l'Ogre subit un mal suffisamment douloureux pour qu'il interpelle sa femme.

Dès lors, pour avoir un *pathos* de pitié, il faut que l'interlocutrice de Poucet ait de l'empathie pour la personne qui subit la douleur. Aristote distingue deux éléments qui peuvent déclencher cette empathie : « un mal dont on pourrait s'attendre à ce qu'on le subisse, soi-même ou l'un des siens<sup>652</sup> ». Or, ici, c'est non seulement une douleur qui peut arriver à « l'un des siens » puisque c'est son mari qui est concerné, mais également parce que ses filles viennent justement de subir cet exact même mal (« [elle] pleurait auprès de ses filles égorgées »). Le parallèle de situation entre ce qui est arrivé à ses filles et ce qu'il risque d'arriver à son mari accroît ainsi *a priori* l'empathie qu'elle peut avoir pour son mari. Ou, du moins, de l'empathie pour la douleur que la femme de l'Ogre imagine que son mari subit.

### 2.3.4.3. Récit qui donne à voir

Tout l'enjeu pathétique pour Poucet est alors de donner une image très précise à la femme de l'Ogre de ce que ce dernier serait en train de subir. En effet, « comme pour la peur, Aristote précise que le critère de l'imminence du mal fait partie de la définition de la pitié. Cette condition nécessaire justifie les moyens rhétoriques évoqués plus haut de « mettre sous les yeux » des auditeurs un mal passé ou à venir<sup>653</sup> ». Autrement dit, avoir un récit qui fait « apparaître le malheur tout proche en le mettant sous nos yeux comme s'il allait arriver ou comme s'il venait d'arriver<sup>654</sup> ». Cela passe concrètement par une description qui concorde avec le style simple de Perrault, soit en l'occurrence une diatypose. Clément Viktorovitch la définit comme suit : « art de la description vivre et ramassée [...]. À gros traits, nous brossons les contours, en insistant seulement sur quelques aspects saillants<sup>655</sup> ». Le choix de ces aspects est propre au locuteur, qui donne donc une direction interprétative à ceux qui l'écoutent : la diatypose est donc loin d'être neutre, elle est orientée en vertu de ce que l'on veut provoquer à son auditoire. L'avantage de ce type de description est qu'elle « permet de susciter des visualisations frappantes, et donc des émotions marquantes<sup>656</sup> ». Ici, le champ lexical de Poucet se concentre sur la violence de la scène (« grand danger », « une troupe de Voleurs », « ont juré de le tuer », « le poignard sur la gorge », « ils le tueront sans miséricorde ») et sur une certaine

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>655</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 268.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 270.

rapidité (« dans le moment », « aperçu », « vous venir avertir », « la chose presse beaucoup »). L'on constate d'ailleurs que la femme de l'Ogre y est sensible puisqu'elle réagit « aussitôt ». On ne sait pas exactement où se passe la scène, comment ils ont réussi à prendre l'Ogre, qui sont ces Voleurs, combien ils sont, à quoi ils ressemblent... En revanche, l'on visualise parfaitement ce « couteau sous la gorge » de l'Ogre et l'urgence de la situation. Il semblerait alors bien que Poucet parvienne ici à « être capabl[e] de discerner les quelques détails suffisamment remarquables pour que les auditeurs parviennent à visualiser toute la scène<sup>657</sup> ». À noter qu'il semble ici d'autant plus judicieux pour Poucet d'employer une description assez courte, soit une description qui se focalise sur des aspects permettant de déclencher de la pitié. Étant donné que Poucet ment, il semblerait risqué pour lui de laisser la place à des questions. L'usage de l'hypotypose<sup>658</sup> paraîtrait ainsi plus dangereux, car il laisserait davantage de portes ouvertes à ce que la femme de l'Ogre puisse le couper<sup>659</sup>. Cette description est ponctuée de figures d'exagération avec des adjectifs (« grand »), la répétition du déterminant quantitatif « tout », l'adverbe d'intensité « beaucoup » et des formulations hyperboliques (« sans rien retenir », « sans miséricorde », « juré de le tuer », « tout ce qu'il a vaillant sans rien retenir »). Ces tournures hyperboliques et le recours à la diatypose amplifient ainsi l'horreur de la situation dans laquelle se trouverait l'Ogre.

À noter qu'il est fait mention dans la *Rhétorique* d'Aristote de l'efficacité de la proximité pour inspirer la pitié. En effet, « pourquoi les signes et les actions aussi inspirent la pitié, comme les vêtements de ceux qui ont subi des malheurs et autres choses du même genre, de même que les discours et tout ce qui se rapporte à ceux qui sont dans le malheur, par exemple ceux qui sont sur le point de mourir. Tous ces éléments en effet suscitent davantage la pitié du fait qu'ils apparaissent tout proches<sup>660</sup> ». Cela passe effectivement dans le récit de Poucet par la monstration des bottes que l'Ogre lui aurait données, et par le fait de rapporter son discours alors qu'il serait proche de la mort. Dès lors, la femme de l'Ogre a connaissance, grâce au récit, que son mari l'Ogre subit une douleur importante. Au-delà de l'empathie qu'elle peut avoir

<sup>657</sup> *Id.*

<sup>658</sup> Jean-Jacques Robrieux définit l'hypotypose ainsi : « il s'agit d'une description ou d'un récit qui permettent au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'ils étaient sous ses yeux, c'est-à-dire offrant les couleurs saisissantes de la réalité [...]. L'émetteur doit donner un assez grand nombre de détails, notamment en caractérisant les noms et les verbes au moyen d'adjectifs et d'adverbes, de manière à faire apparaître le caractère subjectif de la description ou du récit. Un luxe de détails produit ainsi généralement une vision parcellaire des objets qui augmente leur caractère pittoresque et leur charge émotionnelle », J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>659</sup> Clément Viktorovitch précise en ce sens que « l'hypotypose requiert du temps et de la solennité pour pouvoir être déployée convenablement. Elle est donc surtout adaptée à des contextes formels, solennels ou institutionnels, dans lesquels il est possible de parler sans être interrompu », C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>660</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, *op. cit.*, p. 48.

pour lui, le dernier élément pour pouvoir dire qu'elle éprouve de la pitié pour son mari est : si elle juge que cette douleur n'est pas méritée.

#### 2.3.4.4. Caractère immérité

Il est enfin question de jugement moral. Si la femme de l'Ogre juge que ce qui arrive à l'Ogre est mérité, alors elle n'éprouvera pas de pitié, et ne fera rien pour l'aider. En effet, la pitié « implique un jugement sur le mérite, puisque c'est d'une personne subissant un mal immérité que nous avons pitié<sup>661</sup> ». *A priori*, toutes les scènes auxquelles assistent le petit Poucet montrent l'Ogre comme étant particulièrement monstrueux : il mange les enfants, il est cruel, il tue ses propres filles et il ne cède pas quand il est supplié. Pourtant, sa femme juge directement que l'Ogre ne mérite pas cette fin de vie. Son opinion est clairement énoncée après le discours de Poucet : « car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants ». Ainsi, il semblerait que Poucet parvienne à faire ressentir à son interlocutrice de la pitié pour son mari, et à arriver à ses fins.

#### 2.3.4.5. Une utilisation manipulatrice

Nous l'avons vu, le but de Poucet est de faire croire à la femme de l'Ogre que son mari est sur le point d'être tué, et qu'elle peut l'en empêcher en donnant de l'argent au Petit Poucet. Pour cela, ce dernier s'appuie sur un *pathos* bien précis, celui de la pitié, cherchant à tout prix à ce qu'elle ne soit pas insensible à la situation qu'il lui décrit. Autrement, la femme de l'Ogre ne lui donnerait pas l'argent qu'il lui demande. Or, il se dégage de la rhétorique pathétique employée par le petit Poucet plusieurs aspects qui la rendent manipulatoire.

Tout d'abord, Poucet emploie des informations fausses. Il ment sur l'émotion qui motive son discours, tout comme il provoque une passion de pitié en s'appuyant sur un récit mensonger. L'Ogre, contrairement à ce que Poucet affirme, n'est pas du tout à l'article de la mort, il n'a pas du tout envoyé Poucet voir sa femme et n'est même pas au courant de la localisation de celui-ci. L'Ogre est seulement paisiblement endormi sur un rocher, et ses bottes lui ont été volées. Nous sommes de nouveau dans une utilisation du *pathos* « contestable<sup>662</sup> » : « les éléments sur lesquels nous nous appuyons pour provoquer des émotions ne sont pas conformes à la réalité

---

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>662</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 242.

objective et vérifiable [...]. Non seulement nous mentons, mais, de surcroît, nous perturbons la capacité des auditeurs à repérer le mensonge<sup>663</sup> ».

En outre, l'appel à la pitié est particulièrement enclin à provoquer une saturation émotionnelle. La rhétorique employée par Poucet exploite particulièrement cet effet. Nous l'avons déjà mentionné, ce que fait Poucet dans cet extrait est de recourir à un « *ad misericordiam*<sup>664</sup> », dont Jean-Jacques Robrieux souligne justement le caractère manipulateur. Par son récit, par la concordance avec la situation dramatique que vient de vivre son interlocutrice, par la manière crue avec laquelle il décrit la scène des Voleurs... Poucet cherche à provoquer une émotion intense, qui camoufle toutes les failles de ses propos et étouffe les soupçons de la femme de l'Ogre. Or, c'est là le phénomène de « saturation de conscience<sup>665</sup> » qui est contestable d'un point de vue éthique. Clément Viktorovitch explique en ce sens que « quand les auditeurs se trouvent saturés d'émotions, ils risquent de ne plus pouvoir mettre à distance, analyser et critiquer les argumentations<sup>666</sup> », cela « contrari[e] leurs facultés critiques<sup>667</sup> ».

De plus, l'on peut considérer que Poucet profite et exploite le caractère émotionnel de son interlocutrice. Nous l'avons vu, avant dans le conte, la femme de l'Ogre a essayé à plusieurs fois de leur venir en aide. Elle est donc, notamment à ses yeux, caractérisée par son altruisme<sup>668</sup>. Plus particulièrement, Pierre-Emmanuelle Moog la décrit comme appartenant à la catégorie A des altruistes émotifs. Reprécisons : « nous posons comme altruiste une attitude qui tient compte des sentiments des autres, soit pour les privilégier aux siens [...]. Aussi, outre la bonté, nous retiendrons comme altruiste le comportement de préservation psychique (légitime défense) même s'il peut nuire aux autres de manière collatérale<sup>669</sup> ». Ici, nous voyons bien que Poucet exploite cette tendance émotive qu'elle a à vouloir aider les autres, et notamment à vouloir préserver la vie de son mari. Cela est d'autant plus manipulateur que Poucet prétend que le destin de son mari est entre ses mains à elle : c'est le principe d'agentivité. Il peut se définir comme suit : « nous avons tendance à être plus facilement émus par ce qui nous semble *dépendre de nous*, plutôt que par ce sur quoi nous avons l'impression de ne pas avoir prise<sup>670</sup> ».

---

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 242-243.

<sup>664</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 254.

<sup>665</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 246.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>668</sup> « L'épouse de l'ogre ressent elle aussi une compassion très émotive à l'égard de Poucet et de ses frères : « [...] les voyant tous si jolis [elle] se mit à pleurer, et leur dit : « Hélas ! Mes pauvres enfants » [puis elle] crut qu'elle pourrait les cacher [et] les laissa entrer et les mena se chauffer auprès d'un bon feu [...] ». À cause de cela, elle subit la colère humiliante de son mari, mais persiste pourtant à prendre la défense des enfants. Ayant réussi à ce que l'ogre reporte leur égorgement, « la bonne femme fut ravie de joie, et leur porta bien à souper » », P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 8

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>670</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 254.

Ainsi Poucet ment non seulement avec son récit, mais aussi sur le fait que la femme de l'Ogre puisse avoir un impact sur la situation. En somme, il la manipule en lui faisant croire que son altruisme peut sauver son mari. Nous en venons donc bien, dans cette partie, à la conclusion que le petit Poucet manipule avec brio la passion aristotélicienne de la pitié.

## 2.5. Conclusion

### « MORALITÉ

*On ne s'afflige point d'avoir beaucoup d'enfants,  
Quand ils sont tous beaux, bien faits et bien grands,  
Et d'un extérieur qui brille ;  
Mais si l'un d'eux est faible ou ne dit mot,  
On le méprise, on le raille, on le pille<sup>671</sup> ;  
Quelques fois cependant c'est ce petit marmot<sup>672</sup>  
Qui fera le bonheur de toute la famille.<sup>673</sup> »*

Être conscient que si l'image donnée par quelqu'un peut différer de qui il est réellement et de si nous devrions lui réellement lui faire confiance, tel est entre autres ce contre quoi semble nous mettre en garde la moralité du conte du *Petit Poucet*. En effet, nous retrouvons bien une importance accordée à l'image donnée par une personne : s'il n'a pas « un extérieur qui brille », s'il est « faible », alors « on le méprise, on le raille, on le pille ». Mais, pourtant, la réalité de cet *ethos* ne concorde pas toujours avec ce qu'est réellement la personne : « Quelques fois cependant c'est ce petit marmot / Qui fera le bonheur de toute la famille ». Ainsi, la moralité du conte nous met en garde quant au fait de ne pas nous fier aux apparences. De faire confiance à quelqu'un ou d'être méfiant à son égard est plus complexe qu'il n'y paraît.

Nous avons vu tout au long de notre analyse que le petit Poucet profite d'être vu par la femme de l'Ogre comme un enfant insoupçonné : il se sert de son rôle social de garçon en détresse, de sa déresponsabilisation pragmatique des ordres, d'un *ethos* préalable de victime en

---

<sup>671</sup> Dans notre édition, « pille » renvoie à la note n° 2 p. 308 : « terme de chasse, se jeter (en parlant des chiens) sur des animaux, sur leur peau ».

<sup>672</sup> Dans notre édition, « marmot » renvoie à la note n° 2 p. 275 : « *D'abord* singe, petite figure grotesque et laide, *enfin* petit garçon ».

<sup>673</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 308.

puissance et d'un *ethos* discursif d'honnête messager. Il profite du fait que la femme lui fasse confiance et croie à ce qu'il lui dise pour lui raconter des mensonges. Ces derniers visent à lui faire ressentir une pitié intense envers son mari, saturer sa conscience et ses capacités de jugement, et, finalement, la tromper pour la voler. Même si la moralité du conte le présente ici comme une forme de légitime défense qui rendrait le vol du petit Poucet justifiable, il n'en est pas moins que la femme de l'Ogre se retrouve dépouillée, trahie, avec ses filles mortes dans les bras et persuadée que son mari est sur le point d'être égorgé d'une minute à l'autre. Puisque tout cela a été causé par le petit Poucet, l'on constate bien que son apparence de « petit marmot » « faible » qui « ne dit mot » est trompeuse. Ce dernier, au contraire, emploie une rhétorique perverse qui parvient à manipuler effectivement la femme de l'Ogre.

## Chapitre 3. L'ingéniosité du *Chat Botté*

« [Le Chat] mit du son et des lasserons<sup>674</sup> dans son sac, et [...] il attendit que quelque jeune lapin, peu instruit encore des ruses de ce monde, vînt se fourrer dans son sac pour manger ce qu'il y avait mis<sup>675</sup> ».

Nous avons précédemment isolé quatre extraits du conte du *Le Chat botté*. Tous ont pour locuteur principal le Chat. Il s'adresse au personnage de l'Ogre dans **Chat 3**, tandis qu'il s'adresse au Roi dans les trois autres (**Chat 1**, **Chat 2**, **Chat 4**). Dans notre étude, nous allons généralement séparer **Chat 3** des autres extraits. De plus, selon la discipline sollicitée, nous allons étudier tantôt ensemble et tantôt isolément les extraits de **Chat 1**, **2** et **4**.

Nous avons constaté que le Chat parvient à ses fins dans chacun de nos extraits : il fait en sorte que l'Ogre effectue l'action de se métamorphoser en proie, et fait éprouver au Roi une empathie et une sympathie envers lui et son Maître. Plus que cela encore, grâce à ses capacités discursives, le Chat parvient à ses fins à l'issue du conte : il s'est propulsé lui et son Maître à une position sociale bien plus élevée que celle à laquelle ils semblaient destinés. Ils ont réussi à faire croire qu'ils étaient qui ils prétendaient être. En effet, pour rappel, le fils du meunier n'hérite du décès de son père que le Chat ; il est donc fauché, et songe à manger son Chat<sup>676</sup>. L'enjeu rhétorique est dès lors très fort dans ce conte : ils n'ont rien, si ce n'est que leur utilisation des mots et un peu de ruse pour pouvoir s'en sortir. Dans ce chapitre, nous allons voir comment le Chat y parvient, en suivant la même approche interdisciplinaire que pour *Le Petit Chaperon Rouge* et *Le Petit Poucet* : d'abord sociolinguistique, pragmatique, avant de nous pencher sur de la rhétorique, et enfin une étude sur les passions sollicitées (qui, dans le *Chat Botté*, sont nombreuses).

### 3.1. Lecture sociolinguistique : l'importance de la facette sociale

Nos extraits du *Chat Botté* ont bien des enjeux sociolinguistiques. Danielle André-Larochebouvy explique que « le rôle n'est pas une qualité inhérente au membre du groupe, mais un élément abstrait de la structure sociale. Et puisque la structure sociale est en majeure partie

---

<sup>674</sup> Dans notre édition, « lasserons » renvoie à la note n° 6 p. 236 : « Sortes de chicorées, dont les lièvres raffolent. »

<sup>675</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 236.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 235.

assurée par la communication linguistique, on peut s'attendre que le rôle ait une fonction dans l'interaction verbale<sup>677</sup> ». Autrement dit, les capacités discursives du Chat passent entre autres par une maîtrise des règles de conversation. Le Chat s'adapte et respecte les rôles sociaux de chacun des participants, ce qui, nous allons le voir, joue en sa faveur.

### 3.1.1. Le Chat et l'Ogre

#### 3.1.1.1. La situation

Nous nous intéressons ici uniquement à l'extrait de **Chat 3** dans lequel le Chat et l'Ogre interagissent. À noter tout d'abord que la situation, ou « l'ensemble des faits connus par chacun des participants à chaque moment considéré du processus verbal<sup>678</sup> », se caractérise ici par un déséquilibre informationnel. En effet, l'Ogre croit que c'est une interaction entre deux inconnus, tandis que l'Ogre n'est, pour le Chat, déjà plus un inconnu et possède des informations clefs sur lui (« le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire, demanda à lui parler »). Le Chat prétexte en outre que cette discussion est motivée par le fait qu'il « n'avait pas voulu passer si près d[u] Château [de l'Ogre] sans avoir l'honneur de lui faire la révérence ». Le Chat prétend donc que l'interaction est motivée par un respect des codes sociaux donnés. Nous sommes donc effectivement entrés dans une lecture sociolinguistique de l'extrait.

#### 3.1.1.2. La classification des interlocuteurs

Concrètement, quelles sont les règles d'autorisation de conversation dans cet échange ? Nous l'avons dit, c'est le Chat qui initie la conversation. Étant donné la situation dont a connaissance l'Ogre, le Chat est pour lui, au début de l'extrait, un « interlocuteur improbable<sup>679</sup> » selon la classification de Danielle André-Larochebouvy. Pour rappel, un interlocuteur improbable « désigne un participant inconnu et qui a toutes les chances de le rester. Une situation exceptionnelle peut toutefois transformer un interlocuteur improbable en interlocuteur autorisé<sup>680</sup> ». Et c'est bien là ce que cherche à faire le Chat : passer d'un

---

<sup>677</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 35.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>680</sup> *Id.*

interlocuteur improbable à interlocuteur autorisé<sup>681</sup>, et ainsi gagner quelque peu la confiance de l'Ogre<sup>682</sup>, pour arriver à ses fins et le faire se transformer en proie<sup>683</sup>.

### 3.1.1.3. Les rôles sociaux

Rappelons-le, une interaction met en jeu aussi les rôles sociaux des participants : « quiconque occupe une position sociale, qu'il l'ait choisie ou non, doit jouer le rôle social attaché à cette position. Un rôle social peut être défini comme un ensemble d'attentes qui règlent le comportement d'un individu occupant une position donnée<sup>684</sup> ». Ces rôles sont définis précisément dans **Chat 3**. En effet, l'Ogre est le Maître d'un domaine très impressionnant, « le plus riche qu'on ait jamais vu », qui semble donc un personnage d'une classe très haute de la société. Malgré tout, une certaine tension émerge déjà de son rôle social qui n'est pas infaillible. Il nous est dit que « l'Ogre reçut [le Chat] aussi civilement que le peut un Ogre et le fit reposer ». Autrement dit, bien qu'il soit impressionnant par ses richesses et sa politesse, sa nature d'Ogre le rattrape et semble l'amoindrir. Le Chat, quant à lui, prétend directement se placer comme simple sujet de cet Ogre souverain : « sans avoir l'honneur de lui faire la révérence ». Le Chat explicite donc la différence de statut social entre lui et son interlocuteur, et se place lui-même en position soi-disant inférieure.

### 3.1.1.4. Une ouverture justifiée et flatteuse

L'étude des différentes périodes de la conversation est aussi intéressante pour notre extrait. En effet, Danielle André-Larochebouvy montre que toute conversation est non seulement construite avec des périodes distinctes, mais aussi que chacune d'elles a des règles formelles<sup>685</sup>. Parmi ces périodes se trouve l'ouverture<sup>686</sup>, qui peut se bâtir sur diverses

---

<sup>681</sup> Pour rappel, les interlocuteurs autorisés sont la catégorie juste au-dessus des interlocuteurs improbables. Danielle André-Larochebouvy définit un interlocuteur autorisé comme étant : « un participant à qui on peut adresser la parole dans des circonstances précises, définies par une nécessité, ou éventuellement définies par une situation exceptionnelle », *id.*

<sup>682</sup> Nous verrons plus tard que le Chat se construit justement un *ethos* de personne particulièrement honnête et digne de confiance. Voir *infra*, 3.3.2.

<sup>683</sup> Voir *supra*, 2.3.4.

<sup>684</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>685</sup> Toute conversation ayant un commencement, une durée et une fin, l'ouverture et la clôture de l'échange réclament des procédures particulières. Certaines conversations toutefois n'exigent pas ces procédures ; ce sont les conversations endémiques, interrompues et reprises au cours d'une même journée par des participants qui se sont déjà salués et qui attendent de se quitter pour échanger des salutations de clôture. C'est le cas, par exemple, des membres d'une même famille ou des collègues de travail », *ibid.*, p. 66.

<sup>686</sup> Bien que l'ouverture fasse partie des différentes périodes de la conversation, sa présence n'est cependant pas systématique : « toute conversation cependant ne débute pas obligatoirement par une ouverture. Lorsque des interlocuteurs qui ont échangé, lors de la première conversation de la journée, des formules d'ouvertures nécessaires et suffisantes, reprennent une conversation interrompue par une pause, cette nouvelle conversation et les suivantes sont dépourvues de séquences d'ouverture et de clôture », *ibid.*, p. 97-98.

« stratégies d'ouverture<sup>687</sup> ». Ces dernières sont les salutations<sup>688</sup>, les présentations<sup>689</sup> ou les stratégies d'abordage<sup>690</sup>. Étant donné que le Chat et l'Ogre sont deux interlocuteurs de type improbable, et étant donné le contexte de l'interaction (à savoir, le Chat fait soi-disant une révérence à l'Ogre pour lui témoigner son respect), l'on pourrait s'attendre légitimement à ce que le Chat se présente à l'Ogre et use ainsi des « salutations » comme d'ouverture à l'interaction. Mais il n'en est en fait rien. Au contraire, le Chat utilise une stratégie d'abordage avec justification<sup>691</sup> (« qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence »). Mécaniquement, l'on pourrait s'attendre légitimement à ce que le thème de la conversation soit en lien avec cette justification. Le Chat ouvre donc l'interaction sur son soi-disant respect pour l'Ogre, et dévie immédiatement une fois la discussion commencée pour aborder le sujet des capacités de métamorphose de l'Ogre (« On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? », etc.). À noter que ce sujet demeure jusqu'à la fin de l'interaction, et qu'à aucun moment l'Ogre ne semble surpris ou suspicieux de ce changement brutal de thème. Au contraire, il semble l'accepter et ainsi montrer la réussite de la stratégie d'abordage (avec une justification flatteuse) employée par le Chat.

### 3.1.2. Le Chat et le Roi

#### 3.1.2.1. La situation

Nous nous intéressons ici conjointement aux extraits **Chat 1**, **Chat 2** et **Chat 4**, dans lesquels le Chat le Roi interagissent. Quelle est la situation de prime abord ? C'est bien le Chat qui, de nouveau, initie systématiquement les interactions : « s'en alla chez le Roi et demanda à lui parler » pour **Chat 1**, « dans le temps que [le Marquis de Carabas] se baignait, le Roi vint à passer, et le Chat se mit à crier de toute sa force » dans **Chat 2** et « le Chat, qui entendit le bruit du Carrosse qui passait sur le pont-levis, courut au-devant, et dit au Roi » pour **Chat 4**. En outre, de nouveau, nous retrouvons l'exploitation d'un déséquilibre informationnel. Des trois personnages principaux du conte, le Chat est en fait le seul à connaître toutes les informations relatives à la situation. Dans **Chat 1**, il fait croire au Roi que le Marquis de Carabas existe et le

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>688</sup> Danielle André-Larochebouvy les détaille p. 66 à 75.

<sup>689</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 76 à 86.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 87 à 98.

<sup>691</sup> Danielle André-Larochebouvy explique que « quelles que soient les dispositions psychologiques et les intentions de celui qui entame une stratégie d'abordage, il se trouve devant une alternative : fournir une justification, réelle ou simulée, ou ne trouver aucune justification à fournir », *ibid.*, p. 91.

gibier est un cadeau de ce dernier, mais le Chat et son Maître savent que c'est faux. Dans **Chat 2**, le Chat est le seul à connaître son plan et il se contente de demander à son Maître de se baigner ; il fait ensuite croire au Roi que des voleurs sont passés, que le Marquis est en danger et qu'on lui a volé des habits, alors que tout cela est faux. Enfin, dans **Chat 4**, le Chat fait croire au Roi qu'il se trouve dans le château du Marquis. Or, le Chat et son Maître savent très bien que cela est faux. Autrement dit, le Roi, tout au long du conte, est à côté de la situation réelle : le Chat parvient à construire systématiquement une situation mensongère crédible. L'on peut noter également une forme de gradation d'intensité gestuelle de la part du Chat, une gradation d'intrusion, qu'il se permet dans l'espace du Roi. Il commence en effet par demander à lui parler (**Chat 1**), puis crie pour l'alpaguer (**Chat 2**) avant de se mettre sur son chemin (**Chat 4**). Or, si le Chat est de plus en plus intrusif, c'est bien parce qu'il est parvenu à gagner la confiance du Roi et peut donc se le permettre.

### 3.1.2.2. La classification des interlocuteurs

En effet, l'on constate qu'un des enjeux majeurs du Chat est de parvenir à gagner la confiance du Roi. Ainsi, il peut espérer, si l'on reprend la classification de types d'interlocuteurs de Danielle André-Larochebouvy, changer de catégorie d'interlocuteur aux yeux du Roi. Au commencement de notre premier extrait, le Chat est évidemment un interlocuteur improbable pour le Roi, « un participant inconnu et qui a toutes les chances de le rester<sup>692</sup> ». Mais, déjà à la fin de **Chat 1**, cela a changé. Puisqu'il est venu apporter plusieurs fois du gibier au Roi en cours des derniers mois<sup>693</sup>, le Chat semble s'être hissé au rang d'interlocuteur autorisé, soit « un participant à qui on peut adresser la parole dans des circonstances précises, définies par une nécessité, ou éventuellement définies par une situation exceptionnelle<sup>694</sup> ». Il n'est plus un inconnu pour le Roi : il a réussi à changer de catégorie. Dans **Chat 2**, le Chat initie une conversation avec le Roi alors qu'ils sont en dehors des situations dans lesquelles il est normalement autorisé à le faire. L'on voit pourtant que c'est parce que le Roi « reconnai[t] le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier » qu'il choisit de l'aider. Nous avons donc ici la confirmation que le Chat n'est plus un interlocuteur de type improbable. Dans notre dernier extrait, il semblerait que le Chat soit passé à un interlocuteur de type 2, soit un interlocuteur légitime. Pour rappel, c'est « un participant à qui on peut adresser la parole dans des

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>693</sup> « Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître ».

<sup>694</sup> D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 33.

circonstances données et si lui-même est disposé à converser. Il s'agit par exemple d'un collègue de travail, d'amis et de relations<sup>695</sup> ». Le Chat n'a plus besoin d'être dans une situation exceptionnelle pour s'adresser au Roi (ce qui aurait été le cas s'il était demeuré un interlocuteur autorisé), il peut se permettre de le faire directement pour accueillir le Roi. Autrement dit, dans le *Chat Botté*, il semblerait que nous assistions à un changement de catégorie d'interlocuteur particulièrement efficace et réussi de la part du Chat par rapport au Roi.

### 3.1.2.3. L'évolution jumelée du Chat et son Maître dans la classification

Un dernier point semble, enfin, intéressant à relever. En effet, Danielle André-Larochebouvy explique bien que « dans la conversation, l'individu se doit d'offrir une image de lui aussi juste, mais aussi favorable que possible, qui soit agréée pas les autres : il construit sa face sociale<sup>696</sup> ». Et cette dernière n'est pas anodine puisque « la conversation permet [à l'individu] de mesurer son prestige, son insertion dans la société. La conversation lui permet de mesurer son prestige, son insertion dans la société, mais elle constitue par là même un moyen de sanction, ou du moins de contrôle de la discipline sociale : on ne converse pas avec les fous ni avec les clochards<sup>697</sup> ». Cette facette sociale est au cœur des enjeux de ce conte : le Chat et son Maître veulent gravir l'échelle sociale. Mais il semble particulièrement intéressant de noter que les facettes sociales du Chat et de son Maître semblent en fait jumelées. Lorsque le Chat parvient à changer de catégorie d'interlocuteur, il semblerait que ce soit mécaniquement aussi le cas du Marquis, étant donné que le Chat prétend parler en son nom. En témoigne le fait que, bien que le Marquis ne s'adresse jamais directement au Roi sauf une fois dans son carrosse<sup>698</sup>, ce soit bien lui à qui revienne la reconnaissance sociale à la fin du conte (à savoir : le Roi lui propose de devenir son gendre en épousant sa fille<sup>699</sup>). La facette sociale du Chat semble cette fois, à l'inverse, suivre celle de son Maître puisque ce dernier en conséquence du mariage « devint grand Seigneur, et ne courut plus après les souris, que pour se divertir<sup>700</sup> ». Surtout, la sociolinguistique permet de constater que dans le *Chat Botté* le Chat et son Maître font une

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>697</sup> *Id.*

<sup>698</sup> Ce passage se trouve dans le cotexte entre **Chat 2** et **Chat 4**, il répond au Roi qui lui dit : « Vous avez là un bel héritage, dit le Roi au Marquis de Carabas. – Vous voyez, Sire, répondit le Marquis, c'est un pré qui ne manque point de rapporter abondamment toutes les années », C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>699</sup> « Le Roi charmé des bonnes qualités de Monsieur le Marquis de Carabas, de même que sa fille qui en était folle, et voyant les grands biens qu'il possédait, lui dit, après avoir bu cinq ou six coups : « Il ne tiendra qu'à vous, Monsieur le Marquis, que vous ne soyez mon gendre. » Le Marquis, faisant de grandes révérences, accepta l'honneur que lui faisait le Roi ; et le même jour épousa la Princesse », *id.*

<sup>700</sup> *Id.*

ascension sociale jusqu'au plus haut : en effet, techniquement, par le mariage qui clôt le conte, tous deux deviennent des membres de la famille du Roi. D'abord interlocuteurs improbables, le Chat est parvenu à les faire devenir des interlocuteurs de plein droit pour le Roi<sup>701</sup>.

## 3.2. Lecture pragmatique : le respect des rapports de domination préétablis

L'approche pragmatique permet généralement de constater les ascendants hiérarchiques que prennent des interlocuteurs lors d'une interaction, et grâce à l'interaction. Ici, de manière surprenante, nous allons voir que de prendre l'ascendant hiérarchique n'est absolument pas la stratégie adoptée par le Chat, et ce autant avec l'Ogre qu'avec le Roi.

### 3.2.1. Le Chat et l'Ogre

#### 3.2.1.1. Positions sur l'échelle taxémique

Pour rappel, la pragmatique permet de comprendre « qu'au cours du déroulement d'une interaction les différents partenaires de l'échange peuvent se trouver « positionnés » en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position « haute » (« up »), de *dominant*, cependant que l'autre est mis en position « basse » (« down »), de *dominé*<sup>702</sup> ». Si l'on étudie la mise en place dans le début de **Chat 3**, l'on voit que le personnage du Chat y est d'abord inférieur à l'Ogre. Le fait de venir le saluer et de lui faire une révérence sont en effet des taxèmes de position basse. Dans la suite de l'extrait, le Chat remonte d'abord sur l'échelle taxémique en posant une question à l'Ogre (« On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? »). C'est là, pour parler en termes pragmatiques, un acte de langage directif, qui équivaut à un taxème de position haute. Dans son intervention suivante, cela dit, le Chat

---

<sup>701</sup> « L'interlocuteur de plein droit : désigne un participant à qui on peut toujours et en toutes circonstances adresser la parole, même s'il n'a pas lui-même envie d'entrer en conversation. Il s'agit des membres de la famille et des personnes qui constituent l'entourage intime », D. André-Larochebouvy, *Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, op. cit., p. 31-32.

<sup>702</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, op. cit., p. 319.

redescend à nouveau sur l'échelle taxémique : il « avou[e] qu'il avait eu bien peur ». Non seulement l'aveu est considéré comme un taxème de position basse, mais en plus le Chat avoue ici avoir craint l'Ogre. Même si la pragmatique ne dit rien au sujet des aveux d'émotions en particulier, il semblerait là que cela participe à accroître l'infériorité du Chat sur l'échelle taxémique. Dans sa dernière intervention, cela dit, le Chat y remonte à nouveau, il lui dit : « On m'a assuré encore, [...], mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible ». Bien que nous reviendrons juste après sur ce passage en particulier, nous pouvons déjà noter ici les actes de langage de raillerie et de défi. Or, comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, ce sont là des taxèmes de position haute<sup>703</sup>.

### 3.2.1.2. Demande d'un dire et demande d'un faire

La réussite manipulatoire du Chat dans cet extrait semble s'appuyer sur un point très précis que soulève Catherine Kerbrat-Orecchioni : « nous admettons donc, conciliant ainsi les points de vue linguistique (Beneviste) et pragmatique (Searle) : qu'il convient d'opposer la *demande d'un dire* (*question*) et la *demande d'un faire* (ce que nous appellerons *requête*, l'ordre n'étant pour nous qu'un type particulier de requête)<sup>704</sup> ». Autrement dit, il existe parfois une frontière relativement fine entre une question qui attend une réponse, et celle qui attend une action en guise de réponse. Dans notre extrait, à la question de savoir si l'Ogre est capable de telles métamorphoses, il aurait légitimement pu se contenter de répondre par exemple : « si, j'en suis capable ». Le Chat ne lui demande à aucun moment de lui prouver qu'il le peut, même si c'est effectivement l'action qu'il veut lui faire faire<sup>705</sup>. C'est donc bien l'Ogre qui choisit de le lui prouver par une action, et ainsi de se métamorphoser. En soi, le Chat lui a demandé<sup>706</sup> s'il en était capable (oui / non), mais ne lui a pas demandé explicitement de le lui montrer. S'il

---

<sup>703</sup> « - Fonctionne comme un taxème de position haute tout acte de langage qui constitue une menace potentielle pour l'une et/ou l'autre des faces du destinataire. / Face négative : ordre, interdiction, et même autorisation, suggestion, conseil, etc. – i.e. toute la série des « directifs », qui constituent autant d'« incursions territoriales ». / Face positive : critique, raillerie, invective, désaccords en tous genres, affronts et offenses, blâmes et reproches, injures et insultes, etc. – i.e. tous les comportements vexatoires, susceptibles d'infliger à l'autre une blessure narcissique plus ou moins grave », *ibid.*, p. 338.

<sup>704</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>705</sup> Voir *supra*, 2.3.

<sup>706</sup> Nous employons ici le verbe « demander », mais nous précisons que lorsque le Chat demande à l'Ogre « On m'a assuré [...] que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? », cela cache en fait la question : « En es-tu capable ? ».

réussit cela, c'est entre autres parce qu'il emploie une formulation qui adoucit son acte de langage de défi.

### 3.2.1.3. La formulation adoucie d'un défi

Plus particulièrement, lorsque le Chat dit à l'Ogre « on m'a assuré [...] que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? », l'on retrouve en fait un acte de langage directif, soit une manière plus acceptable de lui demander : « Es-tu capable de faire de te métamorphoser ainsi ? ». Sa deuxième intervention est encore plus intéressante d'un point de vue pragmatique puisqu'en déclarant « on m'a assuré encore [...], mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible », il semblerait bien à première vue que le Chat emploie ici un assertif. Nous pourrions croire en effet qu'il se contente de partager à l'Ogre innocemment son opinion, sa vision des choses<sup>707</sup>. Malgré tout, à y regarder de plus près, l'on retrouve bien une sorte de provocation, de raillerie offensante (il dit à un souverain : « tu n'es pas capable de faire ça »). Plus précisément même, l'on retrouve ici un acte de langage directif indirect, dissimulé par la formulation : il vise pourtant bien à « faire faire quelque chose à l'auditeur<sup>708</sup> ». En effet, le Chat ne fait pas moins que d'avoir recours ici à un acte de langage d'ordre, qui ordonne à l'Ogre : « prouve-moi le contraire ». Pour reprendre les termes de Catherine Kerbrat-Orecchioni, c'est là un « degré d'intensité<sup>709</sup> » particulièrement « ardent<sup>710</sup> ».

La question, dès lors, est de savoir comment le Chat peut se permettre d'ordonner quelque chose à l'Ogre, et qui plus est comment cela se fait que l'Ogre y obéisse. On constate que c'est bien parce qu'il emploie un adoucissant<sup>711</sup>, soit un des procédés qui « impliquent une

---

<sup>707</sup> « Les assertifs ont pour but « d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée », et leur direction d'ajustement va des mots au monde », C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>709</sup> *Id.*

<sup>710</sup> *Id.*

<sup>711</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue aussi des réparateurs, des désarmeurs, des amadoueurs, etc. Malgré tout, comme dans *Le Petit Chaperon rouge*, des adoucisseurs qui sont ici employés. Pour rappeler les différentes distinctions de Catherine Kerbrat Orecchioni : « À partir de là, il s'agit pour nos auteurs de faire l'inventaire, la classification et la description des différentes stratégies qui peuvent être mises au service de l'exercice de la politesse, et qui sont nombreuses et diverses : les formulations indirectes des actes de langage d'abord, mais aussi d'autres procédés tels que ces *réparateurs* que sont l'excuse et la justification ; et toute sorte de procédés *adoucisateurs* comme les *préliminaires* (« Tu peux me rendre un service ? », « Vous avez un moment ? », « Je peux te demander quelque chose ? », « Je peux te faire une remarque ? »), les *minimisateurs* (« Je voulais simplement vous demander... », « C'est juste pour savoir si... », « J'ai une petite question à vous poser », « Tu peux me consacrer cinq petites minutes ? », « Donne-moi une petite cigarette », « Encore un petit franc s'il vous plaît »), les *désarmeurs* (« Je ne voudrais pas vous importuner, mais... », « J'espère que tu ne vas pas le prendre mal, mais... », « Je sais que tu n'aimes pas prêter tes disques, mais... »), ou les *amadoueurs* (sortes de « douceurs » visant à faire avaler la pilule sinon trop amère du FTA : « Apporte-moi à boire

« surcharge cognitive » aussi bien pour l'émetteur que pour le récepteur du message, et dont l'usage constant resterait une énigme si la théorie de la politesse ne venait pas nous en offrir comme sur un plateau une explication convaincante : c'est que *le surcoût qu'impliquent ces formulations alambiquées est très largement compensé par le bénéfice psychologique qu'en tirent les partenaires en présence*<sup>712</sup> ». Ainsi, lorsque le Chat dit à l'Ogre « je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible », sa prétendue honnêteté lui sert en fait d'adoucisseur d'acte menaçant, et masque ainsi la raillerie et l'ordre sous-jacents. Dans ses deux interventions, en somme, le Chat n'utilise pas de formulations brutales pour arriver à ses fins, mais au contraire de formulations particulièrement adoucies.

### 3.2.2. Le Chat et le Roi

#### 3.2.2.1. Chat 1

Commençons par étudier la mise en places des personnages dans l'extrait **Chat 1**. Ils sont, d'emblée, dans un échange avec des places « prédéterminées<sup>713</sup> » et « inégalitaires<sup>714</sup> ». Le Chat a « un statut social<sup>715</sup> » de serviteur du soi-disant Marquis de Carabas, et donc aussi de sujet du Roi. Nous sommes donc dans un échange où les places de dominant-dominé sont données par le contexte. Le Chat, en accord avec son statut social, se met ici en position de dominé par le fait qu'il « demand[e] à parler [au Roi] », lui fait « une grande révérence », lui fait des dons (« Lapin de Garenne » et « deux Perdrix », « du Gibier de la chasse de son Maître ») et l'apostrophe par son titre « Sire ». Ce sont là bien des actes illocutoires à valeur de position basse. Le seul élément qui fasse remonter un peu le Chat sur l'échelle taxémique est le fait qu'il est pris l'initiative des interactions ; selon Catherine Kerbrat-Orecchioni « on retrouve donc [...] le problème des initiatives, qui confèrent à leur responsable une certaine supériorité interactionnelle<sup>716</sup> ». Cela dit, bien que la prise d'initiative contribue à faire remonter le Chat sur l'échelle taxémique, il demeure largement dominé par le Roi.

Nous pouvons noter en outre que lorsque le Chat affirme « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas [...], m'a chargé de vous présenter de sa part »,

---

mon chou », « Sois gentil passe-moi le sel », « Ferme la porte tu seras un ange », « Toi qui prends si bien les notes, peux-tu me passer les tiennes ? », etc. », *ibid.*, p. 73.

<sup>712</sup> *Id.*

<sup>713</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>714</sup> *Id.*

<sup>715</sup> *Id.*

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 330.

nous retrouvons un acte illocutoire de catégorie 1, soit un assertif. Or, puisque les assertifs « engage[nt] la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée<sup>717</sup> », nous sommes de nouveau ici dans une situation où le locuteur principal engage sa responsabilité de présenter une situation comme étant vraie (ici : le Marquis l'aurait envoyé faire ce don gracieusement), alors qu'il ment (c'est lui-même qui a chassé ce gibier et a décidé de venir l'offrir au Roi pour gagner sa confiance, et son Maître n'est pas le Marquis de Carabas<sup>718</sup>). De son côté, le Roi utilise un acte illocutoire de catégorie 4 avec l'expression de ses remerciements : « les expressifs (comme « remercier », « féliciter », « s'excuser », « déplorer ») sont définis comme ayant pour but « d'exprimer l'état psychologique spécifié dans la condition de sincérité, vis-à-vis d'un état de choses spécifié dans le contenu propositionnel<sup>719</sup> ». Dans son cas, l'acte illocutoire paraît sincère. Il semblerait qu'il n'y ait en revanche pas d'acte de langage dans cet extrait, que ce soit dans les répliques du Chat comme dans celles du Roi. Aucun acte de langage menaçant, aucun acte de langage indirect. La stratégie du Chat est donc bien d'avoir un discours qui se contente de dire : « Tenez, voici un cadeau de la part de mon Maître ». Cette apparente simplicité et honnêteté va, nous allons le voir, être une stratégie qui fonctionne.

### 3.2.2.2. Chat 2

L'extrait **Chat 2** semble être le plus riche d'un point de vue pragmatique. Pour ce qui est de la mise en places, le contexte demeure similaire à **Chat 1** : le Chat et le Roi ont des statuts sociaux qui les placent respectivement en dominé et dominant. Malgré tout, cet extrait n'échappe pas au fait que « les places sont l'objet de *négociations* permanentes entre les interactants<sup>720</sup> ». En effet, le Chat parvient ici à créer une petite diminution de son écart avec le Roi sur l'échelle taxémique. Concrètement, le Chat commence par crier « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! ». C'est là un acte de langage indirect à valeur d'ordre, d'impératif de venir en aide (nous pourrions le reformuler par « Aidez-nous ! » ou « Il faut que vous nous aidiez ! »). L'ordre est, rappelons-le, un taxème de position haute<sup>721</sup>. Dans sa deuxième intervention, le Chat « s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que

<sup>717</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20.

<sup>718</sup> D'où la précision du narrateur : « (c'était le nom qu'il prit en gré [au Chat] de donner à son Maître) ».

<sup>719</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20.

<sup>720</sup> J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni, et autres, *Décrire la conversation*, op. cit., p. 320.

<sup>721</sup> « Fonctionne comme un taxème de position haute tout acte de langage qui constitue une menace potentielle pour l'une et/ou l'autre des faces du destinataire : Face négative : ordre, interdiction, et même autorisation, suggestion, conseil, etc. – i.e. toute la série des « directifs », qui constituent autant d'« incursions territoriales » », *ibid.*, p. 339.

dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre ». Autrement dit, nous retrouvons là un acte de langage de requête implicite (nous pourrions la reformuler par « Il est arrivé quelque chose d'injuste au Marquis. Acceptez-vous l'aider ? »). Or, la requête, nous l'avons vu, est aussi très généralement considérée en pragmatique comme un taxème de position haute.

Cela dit, peut-être que nous devrions tout de même nuancer le fait de considérer ces interventions comme des taxèmes de position haute. Ils demeurent en effet des appels à l'aide, et avouent par-là que le Chat en a *besoin*. Autrement dit, nous rejoignons également ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni catégorise comme un taxème de position basse : « tout acte de langage qui constitue une menace pour l'une et/ou l'autre des faces du producteur de l'acte en question : [...] remerciement, excuse, aveu, auto-critique, auto-accusation, auto-dépréciation, auto-humiliation, et autres comportements « auto-dégradants »<sup>722</sup> ». Nous sommes ici dans une forme d'aveu d'incapacité, d'auto-humiliation affichée. **Chat 2** montre bien une forme d'ambiguïté quant à l'évolution de la position du Chat sur l'échelle taxémique. Il semble progresser et reculer en même temps.

En outre, si l'on peut affirmer que l'écart de domination entre le Chat et le Roi diminue effectivement ici, c'est parce que le Roi, lui, à l'égard du Chat, emploie un taxème de position basse. Il reste très largement dominant par rapport au Chat, certes, mais il l'aide à deux reprises. Il semblerait bien là que nous ayant le taxème de position basse que Catherine Kerbrat Orecchioni décrit comme une sorte de « promesse (laquelle vous « engage », donc menace votre propre « territoire ») et autres « promissifs »<sup>723</sup> ». En revanche, il est intéressant de noter que le Roi, avec ses autres interlocuteurs (ici à « ses Gardes » et « aux Officiers de sa Garde-Robe ») emploie très clairement des taxèmes de position haute (peu surprenante étant donné son statut social) et leur donne systématiquement des ordres. On lit en effet « [le Roi] ordonna à ses Gardes qu'on allât vite au secours de Monsieur le Marquis de Carabas », puis « le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas ». Tous deux sont appartenant bien à la catégorie 2 des

---

<sup>722</sup> *Id.*

<sup>723</sup> *Id.*

directifs, avec une intensité directive forte<sup>724</sup>. Dans cet extrait, le Roi affirme ainsi sa domination taxémique, mais pas sur le personnage du Chat ou du Marquis<sup>725</sup>.

De là découle un constat intéressant. Dans cet extrait, le Chat utilise en somme des actes de langage indirects qui lui permettent, sans demander quoi que ce soit explicitement au Roi, d'obtenir que le Roi donne des ordres pour lui. Le Chat profite ainsi des bénéfices de l'implicite, sans courir les risques d'avoir demandé directement au Roi de leur donner des vêtements luxueux pour le Marquis. Les actes de langage implicites du Chat sont donc une stratégie efficace, puisqu'ils parviennent à faire croire au Roi qu'il choisit lui-même, de son propre chef, de les aider.

### 3.2.2.3. Chat 4

Intéressons-nous pour finir à la pragmatique dans **Chat 4**. Cette dernière est relativement sommaire. **Chat 4** est dans la continuité de **Chat 2** pour la mise en places : le Chat a diminué l'écart sur l'échelle taxémique entre lui et son interlocuteur le Roi, il continue sur cette lancée, mais pas outre mesure puisqu'il respecte toujours le fait d'être dominé par lui. Ce qui particulièrement est intéressant dans cet extrait est de constater que plusieurs interventions peuvent être ambiguës d'un point de vue pragmatique, soit parce qu'ils sont à la fois des taxèmes de position basse et des taxèmes de position haute, ou parce qu'ils appartiennent à plusieurs catégories d'actes illocutoires. C'est le cas de l'intervention du Chat. Lorsqu'il dit au Roi « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas », nous retrouvons à la fois une présentation du lieu qui permet de l'attribuer au Marquis, et à la fois une formule de bienvenue à valeur performative pour le Roi. Autrement dit, le Chat emploie respectivement à la fois un assertif (« d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée<sup>726</sup> ») et un déclaratif (« l'accomplissement réussi de l'un de ses membres garantit que le contenu propositionnel corresponde au monde : si j'accomplis avec le succès l'acte de vous désigner président, vous êtes président<sup>727</sup> »).

---

<sup>724</sup> « Le but illocutoire des directifs consiste « dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » ; tentatives qui peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but », C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20.

<sup>725</sup> Contrairement à **Chat 1**, le Marquis est présent dans l'extrait. Cependant, étant donné qu'il n'interagit pas verbalement, nous avons fait le choix ici de mentionner principalement le Chat. Nous ferons de même pour **Chat 4**.

<sup>726</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p. 20.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 21.

La réponse du Roi peut se découper en trois actes illocutoires distincts. Tout d'abord « Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! », qui semble être un acte illocutoire quelque peu hybride, entre remise en question de l'information (taxème de position haute) et compliment (taxème de position basse). Nous retrouvons en tout cas ici un expressif, tel que défini par Catherine Kerbrat-Orecchioni : « les expressifs (comme « remercier », « féliciter », « s'excuser », « déplorer ») sont définis comme ayant pour but d'exprimer l'état psychologique spécifié dans la condition de sincérité, vis-à-vis d'un état de choses spécifié dans le contenu propositionnel<sup>728</sup> ». Ici, il semble exprimer une forme de surprise venant de la part du Roi. Le deuxième acte illocutoire de ce dernier est dans « il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtiments qui l'entourent ». C'est ici un acte illocutoire de catégorie assertive<sup>729</sup>, soit l'expression du jugement positif du Roi sur les prétendues propriétés du Marquis et un taxème relativement neutre. Enfin, le dernier acte illocutoire est lorsque le Roi ordonne « voyons les dedans, s'il vous plaît ». Très simplement, c'est un ordre, donc un acte de langage à valeur taxémique de position haute. Nous retrouvons également par-là un acte illocutoire directif<sup>730</sup> qui, même s'il est employé avec un adoucisseur (« s'il vous plaît »), témoigne bien du fait que le Roi demeure, jusqu'à la fin du conte, en position dominante.

Nous pouvons ainsi conclure cette approche pragmatique du *Chat Botté* en constatant que le Chat est bien loin d'essayer à tout prix de passer en position dominante sur son interlocuteur pour le manipuler. Au contraire, que ce soit avec l'Ogre ou avec le Roi, le Chat conserve toujours une stratégie respectueuse, polie, et dans la continuité des rapports de dominations hiérarchiques préétablis. Le Chat multiplie en effet l'emploi de taxèmes de position basses, sans pour autant se rabaisser outre mesure. Il parvient ainsi à s'élever très légèrement sur l'échelle taxémique, sans être brutal avec son interlocuteur. En effet, à aucun moment dans nos extraits le Chat n'emploie d'acte de langage directement menaçant : s'il le fait (ordre, défi ou requête), c'est systématiquement par le biais d'un acte de langage indirect. Cela lui permet, nous l'avons dit, de profiter des bénéfices de l'implicite (à savoir de provoquer l'action de métamorphose et de don de vêtements luxueux) sans avoir courir les risques qui auraient accompagné le fait de le dire explicitement.

---

<sup>728</sup> *Id.*

<sup>729</sup> « Les assertifs ont pour but « d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée », et leur direction d'ajustement va des mots au monde », *Ibid.*, p. 20.

<sup>730</sup> « Le but illocutoire des directifs consiste « dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » ; tentatives qui peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but », *ibid.*, p. 20-21.

### 3.3. Lecture rhétorique

Nous allons voir que la lecture rhétorique va dans le même sens. Le Chat maîtrise l'art du discours à merveille et parvient à manipuler ses interlocuteurs sans éveiller leurs soupçons. Cela passe, nous allons le voir, par une préparation en amont de son plan discursif, sur un travail de construction d'un *ethos* particulièrement respectueux et flatteur, *ethos* qui vient finalement camoufler quelque peu la pauvreté de ses arguments logiques.

#### 3.3.1. Un discours prémédité, *inventio* et *dispositio*

Nous l'avons déjà citée<sup>731</sup>, *La Rhétorique à Hérennius*, longtemps attribuée à Cicéron, définit les cinq étapes de composition d'un discours : l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* et l'*actio*<sup>732</sup>. Nous pouvons retrouver plusieurs de ces étapes dans nos extraits. En effet, comme pour le Loup, le savoir-faire manipulateur et la perversité rhétorique du Chat se voient notamment dans le caractère prémédité du plan rhétorique.

##### 3.3.1.1. Le Chat et l'Ogre

Dans **Chat 3**, concrètement, on peut lire : « le Chat, *qui avait eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire*<sup>733</sup> ». Nous retrouvons-là nous retrouvons une forme d'*inventio* (le Chat avait prévu qu'il lui faudrait des informations sur son interlocuteur, quel type d'information, et il est allé les chercher), de *dispositio* (le Chat va parler à l'Ogre une fois qu'il sait comment les réutiliser) et de *memoria* (le Chat a retenu les informations qu'on lui avait données sur « qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire »). La *memoria* transparait également dans la suite de l'extrait, puisque le Chat cite ce qu'on lui a dit sur l'Ogre : « On m'a assuré [...] que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? » et « On m'a assuré encore [...] que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ». Le reste de l'extrait semble relever, quant à lui, de l'*actio* : le Chat « di[t] », « avou[e] » et réagit aux interventions ou actions de l'Ogre.

---

<sup>731</sup> Voir *supra*, 1.3.

<sup>732</sup> Pour rappel, ce sont respectivement : la recherche d'idées, la construction du plan, la rédaction et le soin apporté au style, la mémorisation du texte et le moment de l'action oratoire.

<sup>733</sup> Je souligne.

### 3.3.1.2. Le Chat et le Roi

Pour ce qui est du plan rhétorique du Chat avec le Roi, ce dernier se déroule en plusieurs temps et sur l'ensemble du conte : le Chat semble en effet avoir imaginé et construit « son dessein<sup>734</sup> » au début du conte, et le reste n'en est que la mise en actes (*actio*). La préméditation débute dans le cotexte qui précède **Chat 1**, puisque le Chat répond à son Maître qui songe à le manger<sup>735</sup> : « le Chat qui entendait ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, lui dit d'un air posé et sérieux : « Ne vous affligez point, mon maître, vous n'avez qu'à me donner un Sac, et me faire faire une paire des Bottes pour aller dans les broussailles, et vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez<sup>736</sup> ». Autrement dit, on comprend que le Chat a déjà un plan en tête, un plan qui le pousse à demander un sac et des bottes. Il ne semble pas improviser, mais au contraire avoir réfléchi à quoi faire pour se sortir de cette situation. Nous retrouvons donc ici l'*inventio* et la *dispositio* d'un plan sur le long terme (incluant donc ce qu'il demande à son Maître, et ce qu'il va dire par la suite à ses divers interlocuteurs), ainsi que l'*actio* pour la première étape de chasse du gibier. **Chat 1** semble ainsi n'être pas moins qu'une étape réfléchie de la stratégie préméditée du Chat, incluant la préméditation de ce qu'il va dire au Roi. De nouveau, le Chat ne semble pas improviser quand il s'adresse à lui, mais au contraire plutôt maîtriser complètement son discours (il a choisi un nom d'apparat pour son Maître, il sait les convenances de politesse, il est clair et précis dans la raison de sa venue<sup>737</sup>). Si l'on poursuit dans le conte, l'on retrouve de nouveau de l'*inventio* et de la *dispositio* dans le cotexte entre nos extraits de **Chat 1** et **Chat 2**, lorsqu'on lit : « Un jour que [le Chat] sut que le Roi devait aller à la promenade sur le bord de la rivière avec sa fille, la plus belle Princesse du monde, il dit à son Maître : « Si vous voulez suivre mon conseil, votre fortune est faite : vous n'avez qu'à vous baigner dans la rivière à l'endroit que je vous montrerai, et ensuite me laisser faire »<sup>738</sup> ». Non pas que le Chat invente ou construise le plan ici, mais il le *suit*. On voit bien par l'évocation du futur dans ce passage (« votre fortune est faite », « et ensuite me laisser faire ») que le Chat sait pertinemment pourquoi il demande à son Maître de se placer dans la rivière, il sait ce que cela va provoquer et il a planifié qu'il s'apprête à faire, lui, de son côté (c'est l'échange qu'il a avec le Roi dans **Chat 2**). Pour finir, un peu plus loin dans le conte, dans le cotexte entre **Chat 2** et **Chat 3**, le Chat persuade par la menace des Paysans à mentir

---

<sup>734</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 239.

<sup>735</sup> « [Le plus jeune des fils du Meunier] ne pouvait se consoler d'avoir un si pauvre lot [de l'héritage de son père] : « Mes frères, disait-il, pourront gagner leur vie honnêtement en se mettant ensemble ; pour moi, lorsque j'aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim » », *ibid.*, p. 235.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>737</sup> « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas (c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître), m'a chargé de vous présenter de sa part ».

<sup>738</sup> C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 238.

sur à qui appartiennent les terres qu'ils labourent<sup>739</sup>. Ici, il est fait mention du plan qu'a inventé le Chat (« ravi de voir que *son dessein* <sup>740</sup> commençait à réussir ») et du fait qu'il avait prévu les étapes suivantes de son plan (à savoir ici : que le Roi allait passer par-là<sup>741</sup>, demander à qui appartenaient ces Terres<sup>742</sup>, et les conséquences s'il croit qu'elles appartiennent au Marquis de Carabas<sup>743</sup>). Il avait ainsi également prévu la manière avec laquelle la situation pouvait tourner à leur avantage (faire mentir les Faucheux pour prolonger la construction de la fausse image d'un Marquis de Carabas très riche) ainsi que la stratégie rhétorique à adopter pour arriver à cette fin (les menacer<sup>744</sup>). Notre extrait **Chat 4** semble ainsi s'inscrire dans la même continuité : la mise en acte de la dernière étape du plan du Chat : dire au Roi qu'il se trouve dans la Château du Marquis de Carabas (*actio*).

### 3.3.2. *Ethos*

Le travail de l'*ethos* du Chat (et du Marquis qui suit mécaniquement) est décisif dans le conte du *Chat Botté*. Pour mener à bien leur supercherie, les personnages doivent donner l'illusion d'être ce qu'ils prétendent. Pour cela, le Chat travaille son *ethos* différemment selon son interlocuteur et la situation discursive. Tandis qu'avec l'Ogre, seul son *ethos* discursif est en jeu (c'est la seule fois qu'ils vont interagir), le Chat bâtit en revanche avec le Roi une stratégie remarquable autour de son *ethos* préalable. Les outils sollicités diffèrent donc selon l'interlocuteur, mais pas le fait de paraître à la fin particulièrement respectueux et sincère. Nous n'étudierons dans cette partie que l'*ethos* du Chat.

---

<sup>739</sup> « Le Chat ravi de voir que son dessein commençait à réussir, prit les devants, et ayant rencontré des Paysans qui fauchaient un Pré, il leur dit : « Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi que le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menus comme chair à pâté. » Le Roi ne manqua pas à demander aux Faucheux à qui était ce Pré qu'ils fauchaient. « C'est à Monsieur le Marquis de Carabas », dirent-ils tous ensemble, car la menace du Chat leur avait fait peur [...]. Le maître chat, qui allait toujours devant, rencontra des Moissonneurs, et leur dit : « Bonnes gens qui moissonnez, si vous ne dites que tous ces blés appartiennent à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menus comme chair à pâté. » Le Roi, qui passa un moment après, voulut savoir à qui appartenaient tous les blés qu'il voyait. « C'est à Monsieur le Marquis de Carabas », répondirent les Moissonneurs, et le Roi s'en réjouit encore avec le Marquis. Le Chat, qui allait devant le Carrosse, disait toujours la même chose à tous ceux qu'il rencontrait ; et le Roi était étonné des grands biens de Monsieur le Marquis de Carabas », *ibid.*, p. 239-241.

<sup>740</sup> Je souligne.

<sup>741</sup> Le Chat « pr[en]d les devants » du trajet du Roi.

<sup>742</sup> Le Roi ne manqua pas à demander aux Faucheux à qui était ce Pré qu'ils fauchaient » et « Le Roi, qui passa un moment après, voulut savoir à qui appartenaient tous les blés qu'il voyait »,

<sup>743</sup> « C'est à Monsieur le Marquis de Carabas », répondirent les Moissonneurs, et le Roi s'en réjouit encore avec le Marquis », C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 239.

<sup>744</sup> « Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi que le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menus comme chair à pâté. » Le Roi ne manqua pas à demander aux Faucheux à qui était ce Pré qu'ils fauchaient. « C'est à Monsieur le Marquis de Carabas », dirent-ils tous ensemble, car la menace du Chat leur avait fait peur », *id.*

### 3.3.2.1. Le Chat et l'Ogre

Pour **Chat 3**, il est important de rappeler d'un point éthique que les deux personnages se rencontrent pour la première fois. Il est donc uniquement question d'*ethos* discursif. Concrètement, le Chat fait en sorte de paraître aux yeux de l'Ogre pour quelqu'un qui le respecte, voire qui le flatte. En effet, par « [le Chat] n'avait pas voulu passer si près de [du] Château [de l'Ogre] sans avoir l'honneur de lui faire la révérence », l'usage de la négation lui permet de témoigner d'une prétendue nécessité de le rencontrer (il lui aurait soi-disant été impossible de faire autrement). Nous retrouvons aussi l'emploi du vouvoiement, aussi preuve de respect. Il formule également à plusieurs reprises les capacités de l'Ogre et employant le champ lexical de la métamorphose (« le don de vous changer en », « le pouvoir de prendre la forme », « vous transformer en », « de vous changer en »), ce qui paraît également flatteur pour l'Ogre. Pourtant, il y a bien un paradoxe entre le respect que lui accorde le Chat et l'honorabilité de l'Ogre : le Chat est reçu « aussi civilement que le peut un Ogre » (soit : peu) et lui répond « brusquement ». Mais c'est pourtant bien grâce à cet *ethos* de personne respectueuse et flatteuse que le Chat peut se permettre ensuite, comme nous l'avons aussi relevé avec la sociolinguistique et la pragmatique, de mettre au défi son interlocuteur en doutant de ses capacités.

En outre, le Chat paraît sincère, alors qu'il ment. La raison de sa venue n'est pas celle qu'il donne, et il prétend « je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible » quant au fait que l'Ogre puisse se transformer en « plus petits Animaux », alors qu'il sait qu'il en est capable (« le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire »). On retrouve le champ lexical de l'honnêteté avec « je vous avoue que », ou même plus précisément ce que Jean-Jacques Robrieux appelle une « pseudo-profession de sincérité<sup>745</sup> ». Ainsi donc, le Chat parvient à se construire dans **Chat 3** un *ethos* de respect et flatterie, ainsi que de personne sincère. Autrement dit, le Chat parvient à se faire voir par l'Ogre comme quelqu'un de non menaçant, et ainsi de lui faire baisser sa garde.

---

<sup>745</sup> « On note que l'hyperbole peut être renforcée par une pseudo-profession de sincérité, comme c'est le cas ici, constituant un marqueur efficace de la figure, tout comme : « je vous assure » ou l'adverbe « littéralement » », J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 111.

### 3.3.2.2. Le Chat et le Roi

Nous allons voir que la stratégie du Chat vis-à-vis du Roi consiste à se servir de son *ethos* préalable, *ethos* préalable qu'il a minutieusement construit avec la multitude d'interactions qu'il a provoquées.

La construction d'un *ethos* qui va jouer en sa faveur tout au long du conte commence donc dans notre extrait **Chat 1**. Les personnages se rencontrent pour la première fois, il n'est donc pour l'instant question que d'*ethos* discursif. L'image que donne le Chat de lui-même est, tout d'abord, de paraître respectueux du Roi et des convenances. Il vouvoie en effet le Roi et l'apostrophe par son rang (« Sire »). Le Chat a également un *ethos* de serviteur. Nous retrouvons en ce sens la proposition subordonnée « Voilà, Sire, un Lapin de Garenne *que Monsieur le Marquis de Carabas [...] m'a chargé de vous présenter*<sup>746</sup> » : ici, c'est bien son Maître que le Chat présente comme sujet du verbe et donc moteur de l'action. Cela est d'autant plus souligné par l'addition de « de sa part » à la suite. Le Chat insiste donc sur le fait qu'il n'est que le bras du dit Marquis de Carabas. Pour finir, le dernier aspect de l'*ethos* construit ici est celui de la générosité. L'emphase est mise dans **Chat 1** sur répétition des dons : champ lexical de la chasse (« Lapin de Garenne » à deux reprises, « les deux perdrix », et « Gibier de la chasse ») et la mention des autres échanges entre le Chat et le Roi en discours rapporté (« Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne. Le Roi reçut encore avec plaisir les deux Perdrix, et lui fit donner pour boire. Le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître »). Les dons sont donc importants et récurrents. De fait, l'*ethos* du Marquis en est impacté puisqu'il paraît particulièrement généreux et désintéressé.

À partir de là, à chaque nouvel extrait, le Chat profite d'un *ethos* préalable qui joue en sa faveur. C'est typiquement ce qu'il se passe dans **Chat 2**. Grâce à l'intervention du Chat (« à ce cri » ici complément circonstanciel de cause) qui mentionne le nom « Monsieur le Marquis de Carabas », le Roi « mit la tête à la portière ». S'il lui vient ensuite en aide, c'est potentiellement parce que le nom du Marquis de Carabas sonne familier à ses oreilles, mais surtout parce qu'il « reconnai[t] le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier » (placé en complément circonstanciel également). Nous constatons donc bien ici l'efficacité de l'*ethos* préalable du Chat. C'est parce que le Roi le connaît et a une image positive du Chat qu'il l'aide, et ce, sans aucune remise en question (il lui fait donc confiance) et immédiatement (champ

---

<sup>746</sup> Je souligne.

lexical de l'immédiateté avec « vite » et « aussitôt »). La stratégie du Chat d'avoir travaillé son *ethos* dans **Chat 1** s'avère donc efficace pour arriver à ses fins dans **Chat 2**. C'est, pour finir, également ce que l'on peut constater dans **Chat 4**. En effet, le Roi prend immédiatement pour vrai ce que lui dit le Chat (à savoir que le Château appartient au Marquis). Autrement dit, à la fin du conte, le Roi semble considérer le Chat et le Marquis comme des personnes de confiance, dont il ne se méfie pas. Étant donné qu'ils ne sont absolument pas qui ils prétendent être, c'est donc une réussite remarquable d'un point de vue éthique.

### 3.3.3. Logos

La technique rhétorique de la *captatio benevolentiae* consiste à chercher, dès l'exorde d'un discours, à capter l'attention de l'auditoire en attirant sa bienveillance. Puisque « l'amour-propre agit puissamment sur les hommes<sup>747</sup> », selon Jean-Baptiste Crevier, « le moyen de s'attirer l'affection, est de se faire regarder comme soutenant un parti avantageux à ceux devant qui l'on parle<sup>748</sup> » ou de « se faire aimer en flattant les auditeurs<sup>749</sup> ». La *captatio benevolentiae* semble ainsi, nous allons le voir, représenter la stratégie argumentative employée par le Chat.

#### 3.3.3.1. Le Chat et l'Ogre

Cet extrait est particulièrement intéressant d'un point de vue logique. Concrètement, dans **Chat 3**, le but de l'argumentation est d'arriver à convaincre l'Ogre qu'il gagnerait quelque chose à se métamorphoser « en un Rat, en une souris » ; le Chat y parvient grâce à l'usage de la provocation. Cependant, cette dernière n'est pas construite sur un raisonnement. Au contraire, le Chat n'en emploie pas. À la place, il parvient à mettre en place un subtil jeu avec des arguments a priori paradoxaux, de manière à ce que ces derniers se combinent. Leur mise en place semble, dès lors, particulièrement habile et efficace.

Le discours du Chat s'ouvre ainsi sur une *captatio benevolentiae* explicite : « [le Chat] demanda à parler [à l'Ogre], disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, *sans avoir l'honneur de lui faire la révérence*<sup>750</sup> » et « On m'a assuré, dit le Chat, *que vous aviez le*

---

<sup>747</sup> J.-B., Crevier, *Rhétorique française* (1765), Paris, Saillant, 1767, p. 283.

<sup>748</sup> *Id.*

<sup>749</sup> *Id.*

<sup>750</sup> Je souligne.

*don de vous changer en toute sorte d'Animaux*<sup>751</sup>, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant ? ». L'on reconnaît ici ce que Robrieux appelle un « faux éloge<sup>752</sup> », une sorte d'appel à la flatterie. Très clairement, le Chat flatte ici à deux reprises l'Ogre, ce qui lui permet non seulement d'avoir son attention, mais également de lui faire éprouver de la sympathie à son égard. Le locuteur a, ainsi, déjà plus de chances de parvenir à convaincre l'Ogre.

Ces propos flatteurs semblent ainsi préparer le terrain, et permettre ensuite au Chat d'employer ensuite des arguments beaucoup plus agressifs. Il le peut grâce au fait qu'il a d'ores et déjà gagné sa sympathie. En effet, après avoir complimenté l'Ogre, le Chat se met à faire l'inverse : « On m'a assuré encore, dit le Chat, *mais je ne saurais le croire*<sup>753</sup>, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris ; *je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible*<sup>754</sup> ». Concrètement, l'on retrouve ici un argument *ad personam*<sup>755</sup> qui, comme le rappelle Clément Viktorovitch, « consist[e] à attaquer la crédibilité de l'interlocuteur<sup>756</sup> ». Le Chat s'en prend aux capacités de l'Ogre, en remettant en cause le fait qu'il ait effectivement les capacités qu'on lui prête. Nous pouvons voir par là également une forme d'appel au ridicule. L'on voit donc déjà apparaître ici la perversité de l'usage du *logos* : de flatter son interlocuteur pour ensuite le ridiculiser relève bien d'une technique rhétorique fallacieuse.

Le caractère fallacieux ne s'arrête pas là. Comme dans nos extraits du *Petit Chaperon rouge* et du *Petit Poucet*, le locuteur principal ment. Ici, le Chat prétend qu'il ne croit pas que l'Ogre possède ces capacités de métamorphose, alors qu'il sait pertinemment qu'il les a (« le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire »). Autrement dit, le Chat utilise ici le procédé de l'antiphrase, telle que définie par Jean-Jacques Robrieux : « On peut parler d'antiphrase si le locuteur exprimer soit des contrevérités, soit le contraire de sa propre pensée<sup>757</sup> ». Ce à quoi il ajoute que « si l'ironie antiphrastrique est en principe facile à déceler dans le premier cas, il faut en revanche que la véritable pensée du locuteur soit connue de destinataire dans le second<sup>758</sup> ». L'Ogre, ici, ne parvient pas à déceler l'emploi de

---

<sup>751</sup> Je souligne.

<sup>752</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 103.

<sup>753</sup> Je souligne.

<sup>754</sup> Je souligne.

<sup>755</sup> L'argument *ad personam* est parfois appelé, à tort, « *ad hominem* ». Si l'on se fie aux définitions que donne Clément Viktorovitch, ils sont tout deux pourtant bien distincts ; l'argument *ad hominem* n'attaque pas l'interlocuteur lui-même, mais « consist[e] à attaquer la cohérence des lignes argumentatives ». *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 88-89.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>757</sup> J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 102.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

l'antiphrase : il prend pour vrai les doutes que prétend avoir le Chat. La malhonnêteté du Chat se voit également dans le flou avec lequel il mentionne ses sources. Le pronom impersonnel dans « on m'a assuré » lui permet d'employer ce que l'on pourrait appeler un argument d'autorité anonyme. Cela permet au Chat de bénéficier des avantages de l'argument d'autorité<sup>759</sup>, de camoufler quelque peu le fait qu'il s'est renseigné, le tout sans avoir à prendre le risque de nommer ses sources.

Il nous paraît également important de noter que le Chat manipule l'Ogre en lui donnant des exemples d'animaux en lesquels il peut se métamorphoser. Plus particulièrement, si l'on peut considérer que la première transformation de l'Ogre est un échec (il ne se transforme pas en proie pour le Chat<sup>760</sup>), le Chat oriente délibérément la deuxième transformation ; il lui dit : « On m'a assuré encore [...] que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme *des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris*<sup>761</sup> ». En citant ces exemples, il semblerait bien que le Chat augmente largement les chances que l'Ogre suive ce qui a été proposé et se transforme en petit animal.

N'oublions pas, pour finir, la raison pour laquelle le Chat emploie ces arguments flatteurs et agressifs. Le Chat veut convaincre l'Ogre qu'il gagnerait quelque chose à se métamorphoser « en un Rat, en une souris », soit le convaincre qu'il devrait faire l'action de se transformer en proie. L'appel à la flatterie renvoie à l'Ogre qu'il a de l'importance et qu'il mérite du respect, ce qui est remis en question juste après avec l'appel au ridicule. En fait, concrètement, cet enchaînement d'arguments semble permettre au Chat de construire le pivot émotionnel « indignation-mobilisation<sup>762</sup> », tel que théorisé par Clément Viktorovitch. Bien que ce pivot soit permis grâce au *logos*, nous y reviendrons donc dans notre analyse *pathétique* de l'extrait<sup>763</sup>.

---

<sup>759</sup> « Les arguments d'autorité consistent à fonder la validité d'une proposition sur la crédibilité d'une personne ou d'une institution, qui se voit invoquée au sein de l'argumentation. Si ce que nous avançons est pertinent, c'est parce que c'est également ce que prétend une source en laquelle il est possible d'avoir confiance », C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 64.

<sup>760</sup> « pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion ».

<sup>761</sup> Je souligne.

<sup>762</sup> « Technique d'influence du comportement par les affects, en associant une émotion inconfortable à un appel à l'action, qui permet de résoudre la tension. Il en existe principalement trois : peur-solution, espoir réalisation, indignation-mobilisation », C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 467.

<sup>763</sup> Voir *infra*, 3.3.

### 3.3.3.2. Le Chat et le Roi

Il nous paraît intéressant en premier lieu de constater que les trois extraits, côte à côte, semblent former un plan relativement classique du discours<sup>764</sup> : exorde (**Chat 1**), argumentation et *narratio* (**Chat 2**), puis péroraison (**Chat 4**). À la lumière de cette caractérisation, regardons-les un à un de plus près.

L'exorde a pour but de retenir l'attention de l'auditoire et d'attirer sa bienveillance (*captatio benevolentiae*). C'est typiquement ce que fait le Chat dans notre premier extrait. Il se présente lui-même et son prétendu maître le Marquis de Carabas ; tout comme le Chat fait en sorte que le Roi approuve de la bienveillance à leur égard par des dons fréquents de gibier. L'exorde semble avoir rempli ses objectifs.

Nous pouvons voir dans **Chat 2**, tout d'abord, la partie de *narratio*. Celle-ci doit être claire, brève, vraisemblable et raconter des faits. C'est bien ce que fait le Chat : « [il] dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre ». Il semblerait que ce récit provoque chez l'interlocuteur, de nouveau, un pivot émotionnel d'« indignation-mobilisation<sup>765</sup> » ; nous le détaillerons davantage dans notre analyse des preuves pathétiques<sup>766</sup>. **Chat 2** repose sur l'emploi d'un argument de cadrage qui, rappelons-le, « consist[e] à fonder la validité d'une proposition sur la structure du réel ou, du moins, sur la présentation que nous en donnons<sup>767</sup> ». Plus que cela même, **Chat 2** semble être l'illustration typique de ce type d'argument : nous voyons très clairement la dissociation entre la véritable raison d'une situation (à savoir ici que le Marquis a suivi les conseils de son Chat), l'image que la situation donne (le Marquis est peu habillé, dans la rivière), et la fausse interprétation provoquée par le locuteur (le « pauvre Marquis » s'est fait détrousser par des « Voleurs qui [ont] emporté ses habits » et il a besoin d'aide). La validité de la proposition du Chat est donc bien fondée uniquement sur la représentation qu'il donne du réel : l'on peut par conséquent affirmer que son argumentation est fallacieuse.

**Chat 4** semble, enfin, à l'échelle du conte, faire office de péroraison. En effet, la conclusion d'un discours vise à récapituler et émouvoir. Cela semble être le cas ici : le Château représente l'ensemble des richesses du Marquis, et semble provoquer a priori chez le Roi

---

<sup>764</sup> Nous nous référons ici au plan type donné dans la *Rhétorique à Hérennius*.

<sup>765</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 467.

<sup>766</sup> Voir *infra*, 3.3

<sup>767</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 59.

surprise et admiration (« Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et que tous ces Bâtimens qui l'environnent »).

Au-delà de ces observations, les extraits de **Chat 1**, **Chat 2** et **Chat 4** semblent intéressants par leur maigre logique. Pour rappel, le discours a tout de même pour but de tromper le Roi, en lui faisant croire que le Chat et son Maître sont réellement qui ils prétendent être. Comment le Chat peut-il y parvenir avec aucun autre argument qu'un argument de cadrage ? Sans aucun raisonnement ? Comment peut-il parvenir à inspirer suffisamment de confiance à son interlocuteur avec si peu ? Il semblerait que la réponse soit dans le fait que le Chat use d'énormément de monstrations. Effet, bien qu'il mente tout du long, ce qu'il dit *paraît* vrai parce que cela semble une interprétation logique (sinon potentielle) de ce que le Roi a devant les yeux. Dans **Chat 1**, il apporte effectivement au Roi du Gibier (« Voilà », « Il alla ensuite présenter [les deux Perdrix] au Roi, comme il avait fait le Lapin de garenne »). Pour **Chat 2**, le Chat a fait en sorte que le Marquis se baigne et puisse sembler avoir besoin d'aide (on lit juste avant notre extrait qu'il dit à son Maître « Si vous voulez suivre mon conseil, votre fortune est faite : vous n'avez qu'à vous baigner dans la rivière à l'endroit que je vous montrerai, et ensuite me laisser faire<sup>768</sup> », et que ce dernier « fit ce que son chat lui conseillait, sans savoir à quoi cela serait bon<sup>769</sup> »), ce après quoi le Chat montre cette situation au Roi (« « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! ». À ce cri le Roi mit la tête à la portière »). Enfin, la monstration est au cœur de **Chat 4**, dès lors que le Chat accueille le Roi dans le château et précise « Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas ». Comme dans *Le Petit Chaperon rouge*, le locuteur appuie la validité de ses propos par la monstration du réel. Cette technique logique permet au Chat d'accroître sa crédibilité, en dépit de sa quasi-absence d'arguments et du caractère mensonger de ses propos. Grâce à la monstration, l'interprétation qu'il propose de la réalité s'avère plausible.

Pour résumer, le *logos* dans *Le Chat botté* ne repose pas sur des arguments ou des raisonnements convaincants. Au contraire, toute la stratégie logique du Chat semble être autour de la *captatio benevolentiae*, ainsi que d'utiliser à son avantage des éléments concrets du réel. Malgré tout, s'il parvient à persuader ses interlocuteurs malgré cette pauvreté logique, c'est aussi bien parce que le Chat joue en parallèle à solliciter plusieurs passions.

---

<sup>768</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>769</sup> *Id.*

### 3.3.4. *Pathos*

Ce qu'Olivier Renaut appelle un « entrelacs des passions » va nous être utile pour comprendre l'usage du pathétique dans *Le Chat Botté*. Ce conte, contrairement au *Petit Chaperon rouge* et au *Petit Poucet*, ne se contente pas de solliciter un seul couple de passions aristotélien. Au contraire, *Le Chat Botté* repose sur pas moins de quatre couples de passions qui viennent s'entremêler les unes aux autres. Dès lors, par souci de ne pas avoir une lecture rhétorique du *pathos* d'une longueur démesurée, nous avons fait le choix d'être plus succincts dans notre analyse pathétique de chaque passion que pour les deux autres contes<sup>770</sup>. Nous nous concentrerons ici sur ce qui permet de comprendre les enjeux pathétiques du *Chat Botté* et sur comment le Chat parvient à manipuler ses interlocuteurs grâce au *pathos*.

Pierre-Emmanuel Moog catégorise le Chat comme étant un personnage de type D, « égocentrique à l'émotivité maîtrisée<sup>771</sup> ». Selon Pierre-Emmanuel Moog, le Chat parvient en effet à déterminer quelles émotions il lui est utile d'avouer<sup>772</sup>, de simuler<sup>773</sup>, ou de dissimuler<sup>774</sup>. Pierre-Emmanuel souligne ainsi que le Chat « fait preuve pour cela d'une grande capacité à maîtriser ses affects<sup>775</sup> ». Malgré tout, il nous paraît essentiel ici de voir que le Chat ne se contente pas de maîtriser ses affects : il provoque aussi chez ses auditeurs des passions qui servent son but rhétorique et son intérêt personnel. Nous allons donc voir en quoi les passions aristotéliennes de l'indignation, de l'amitié, de la gratitude et de la pitié sont sollicitées par le Chat, et ce, toujours en nous appuyant sur le travail d'Olivier Renaut.

#### 3.3.4.1. L'indignation

L'indignation a la particularité, contrairement aux autres passions, de ne pas être étudiée par Aristote en couple antithétique. Il l'étudie au contraire en même temps que « l'envie<sup>776</sup> » et « la jalousie<sup>777</sup> ». Par souci d'économie, nous nous concentrerons malgré tout ici uniquement

---

<sup>770</sup> Le couple de passions amitié et haine, notamment, demeure assez complexe et plein d'implications diverses. Nous avons fait le choix de ne solliciter ici que ce qui nous permettait de mieux comprendre le conte, tout en sachant que nous ne donnons pas une représentation exhaustive et parfaitement représentative de ce que sont ces passions chez Aristote.

<sup>771</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 11.

<sup>772</sup> « [Le Chat] peut être « effrayé de voir un lion devant lui », mais il identifie et reconnaît son émotion (il « avoua qu'il avait eu bien peur »), ce qui lui permet d'une part d'apparaître inoffensif à son interlocuteur et d'autre part de surmonter sa peur pour mieux poursuivre la confrontation », *ibid.*, p. 12.

<sup>773</sup> « de manière crédible il parvient à simuler l'inquiétude : « [...] le chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours<sup>773</sup> » », *id.*

<sup>774</sup> « entendant le sort funeste que lui réserve le fils du meunier, il « n'en fit pas semblant, [et] dit d'un air posé et sérieux : « Ne vous affligez point, mon maître »<sup>774</sup> », en adressant les motifs de chagrin du jeune homme plutôt que d'évoquer ses propres angoisses<sup>774</sup> », *ibid.*, p. 11-12.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>776</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, op. cit., p. 305.

<sup>777</sup> *Id.*

sur la passion de l'indignation, car il nous semble que c'est la seule du triptyque à être en jeu dans *Le Chat Botté*. Plus particulièrement, l'indignation est sollicitée chez l'Ogre dans **Chat 3**.

#### 3.3.4.1.1. Mérite de l'Ogre

Olivier Renaut récapitule que l'indignation est « un affect médian d'une disposition qui concerne à la fois le plaisir et la douleur, relativement aux succès et revers, mérités ou non, d'autrui<sup>778</sup> » ; c'est, essentiellement, une « passion sensible au mérite<sup>779</sup> ». Concrètement, dans **Chat 3**, le personnage de l'Ogre mérite d'être reconnu pour les capacités qu'il a, à savoir, d'être capable de se changer en divers animaux (« ce qu'il savait faire »).

#### 3.3.4.1.2. Atteinte douloureuse au mérite

Or, le Chat provoque de la passion d'indignation chez l'Ogre en ça qu'il fait *une atteinte à ce mérite*. Le Chat remet en effet en question le fait que l'Ogre possède ces capacités de métamorphose (« je ne saurais le croire », « je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible »). Pourtant, l'Ogre en est capable. Dès lors, le Chat provoque volontairement à l'Ogre « une forme de douleur<sup>780</sup> ».

#### 3.3.4.1.3. Volonté de justice

Pour Aristote, cette douleur créée chez celui qui la ressent comme une volonté de réparation : justice<sup>781</sup> doit être faite. Et à raison, puisque cette personne a subi un outrage non mérité<sup>782</sup>. Olivier Renaut rappelle ainsi que « l'indignation désigne, depuis la période archaïque, un sens de la justice lorsqu'elle est bafouée, invitant au ressentiment ou à la réparation<sup>783</sup> ». Dans **Chat 3**, l'Ogre va donc vouloir montrer que le Chat à tort de pointer un soi-disant démerite. L'Ogre va ainsi d'autant plus vouloir une justice du fait qu'il se fait insulter par quelqu'un qui lui est inférieur hiérarchiquement. La passion de l'indignation est donc définitivement en jeu dans ce passage : « l'indignation porte sur des crimes ou des succès

---

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>781</sup> « Colère et indignation sont tout d'abord deux passions de justice », *id.*

<sup>782</sup> « on ne saurait s'indigner contre ce qui est juste, ni contre ce qui relève d'un ordre naturel », *ibid.*, p. 322.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 321.

importants qui menacent directement l'ordre social hiérarchique<sup>784</sup> ». Concrètement, pour avoir réparation, l'Ogre va chercher à montrer au Chat que ce dernier a tort de ne pas le croire capable d'une telle métamorphose.

#### 3.3.4.1.4. Pivot émotionnel

Nous en venons donc à la raison pour laquelle le Chat remplit effectivement son objectif discursif dans **Chat 3**, à savoir parvenir à ce que l'Ogre fasse l'action de se métamorphoser en proie<sup>785</sup>. De provoquer la passion de l'indignation chez l'Ogre ne semble pas être une fin en soi pour le Chat, mais bien un moyen. Nous l'avions déjà mentionné, Clément Viktorovitch distingue trois pivots émotionnels : « peur-solution, espoir-réalisation, indignation-mobilisation<sup>786</sup> ». C'est donc ce dernier qui est sollicité dans *Le Chat Botté*. Pour rappel, un pivot émotionnel est une « technique d'influence du comportement par les affects, en associant une émotion inconfortable à un appel à l'action, qui permet de résoudre la tension<sup>787</sup> ». Ainsi donc, dans **Chat 3**, il semblerait que le Chat provoque de l'indignation chez son interlocuteur pour le pousser à se mobiliser, et ce en faisant l'action qui prouve les mérites dont on l'a dit incapable. Nous le verrons, c'est là de la manipulation<sup>788</sup>.

#### 3.3.4.2. Amitié – haine

À partir de ce stade, toutes les passions que nous allons solliciter ne concernent que les extraits avec le Chat et le Roi (**Chat 1**, **Chat 2** ou **Chat 4**). Il semblerait que l'amitié soit ce que cherche le plus le Chat à faire ressentir au Roi dans le Chat Botté, et à l'échelle de l'ensemble du conte. Cela dit, étant donné la hiérarchie sociale, il est important de nuancer le fait que le Chat et le Marquis ne deviennent évidemment pas « amis » avec le Roi. Il est en revanche indéniable qu'il soit ici question d'une sollicitation de la passion d'amitié. Olivier Renaut distingue en ce sens que « c'est l'homonymie des relations amicales qui permet à l'orateur de renvoyer tantôt à un affect amical réel, tantôt à une relation ou une intention vague d'amitié [...]. L'objet de ce chapitre est donc très certainement l'amitié en tant que passion, distincte de l'amitié en tant que telle, même s'il faut bien évidemment compter sur ses dispositions corrélatives<sup>789</sup> ».

---

<sup>784</sup> *Id.*

<sup>785</sup> Voir *supra*, 2.3.2.

<sup>786</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 467.

<sup>787</sup> *Id.*

<sup>788</sup> Voir *infra*, 3.3.4.5.

<sup>789</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, op. cit., p. 194.

#### 3.3.4.2.1. Un bien pour soi

Dans la définition que donne Aristote de l'amitié, il explique que : « celui qui souhaite aussi pour autrui ce qu'il souhaite pour lui-même *paraît être un ami*<sup>790</sup>. Nous aimons aussi ceux qui nous traitent bien, nous-mêmes ou ceux qui nous sont chers [...]. Ou encore ceux dont *nous croyons qu'ils veulent nous faire du bien*<sup>791</sup> ». Ainsi, quelqu'un qui *paraît* seulement nous vouloir du bien peut devenir un ami, et ce tant que l'on ne découvre pas ses véritables intentions. Tout au long du conte, et encore plus particulièrement dans **Chat 1**, le Chat semble vouloir le bien du Roi. Il le respecte, et vient à plusieurs reprises lui apporter du gibier. L'on comprend bien que, du point de vue du Roi, le Chat semble effectivement lui vouloir du bien.

Aristote dresse en outre une liste des personnes qui sont susceptibles de nous apparaître comme des amis. Parmi celles-ci, plusieurs semblent correspondre au profit du Chat et du Marquis. Tout d'abord, « ceux qui nous sont bénéfiques relativement à notre richesse et à notre sécurité ; c'est la raison pour laquelle nous avons de l'estime pour les gens généreux et courageux<sup>792</sup> » ; avec leurs dons, ils apparaissent effectivement généreux. « Ceux qui soignent leur apparence, leur tenue et généralement leur manière de vivre<sup>793</sup> » ; le Chat est respectueux des convenances et, comme nous l'avions vue avec de la supériorité hiérarchique du Roi. Enfin, Aristote explique que « d'une manière générale, ceux qui tiennent fortement à leurs amis et ne les abandonnent pas, car parmi les hommes de bien, on aime surtout ceux qui sont bons en amitié<sup>794</sup> » ; le Chat semble ainsi pouvoir inspirer de l'amitié par son apparente dévotion pour le Marquis et le Roi.

#### 3.3.4.2.2. Sur la durée

Comme le rappelle Olivier Renaut, le couple de passions amitié-haine « n'[a] décidément pas le même statut que d'autres passions<sup>795</sup> ». Pourquoi ? Du fait, selon lui, de « leur caractère *durable*<sup>796</sup> (par opposition aux accès passionnels affectifs), et le fait qu'elles ne soient pas explicitement définies comme un plaisir ou une douleur (contrairement à la majorité des autres passions)<sup>797</sup> ». C'est surtout la première raison du statut particulier de l'amitié qui nous

---

<sup>790</sup> Je souligne.

<sup>791</sup> Je souligne. O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 32.

<sup>792</sup> *Id.*

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>796</sup> Je souligne.

<sup>797</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 191.

intéresse ici, puisque l'on voit très clairement dans le conte que le Chat œuvre sur une longue période pour faire naître chez son interlocuteur la passion de l'amitié. En effet, « le chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître » (**Chat 1**), et laisse passer le temps de la promenade entre **Chat 2** et **Chat 4**. Le Chat laisse ainsi du temps à l'amitié de se former. Cela tourne à son avantage, puisque l'on retrouve également le caractère durable, dans le futur, de cette passion à la fin du conte. Comme le souligne Pierre-Emmanuel Moog, « le Chat, promis initialement à être mangé et écorché, parvient par ses compétences émotionnelles, et de nombreux forfaits, à réaliser son ambition : « se divertir<sup>798</sup> » à perpétuité<sup>799</sup> ». En effet, la passion d'amitié semble avoir pris le temps qu'il lui fallait pour s'enraciner, et ensuite être prête à s'inscrire dans la durée : le Roi propose au Marquis de devenir son genre, et « le Chat dev[ient] grand Seigneur<sup>800</sup> ».

#### 3.3.4.2.3. Entrelacs des passions liées à l'amitié

« S'il est vrai qu'Aristote s'intéresse [à l'amitié et la haine] en tant qu'elles sont des passions, elles ne s'y réduisent pas et pointent vers des dispositions dont l'extension est telle qu'elles croisent et conditionnent d'autres passions. À ce titre l'amitié et l'inimitié ou haine, parce qu'elles désignent non seulement des passions, mais aussi ce qu'on pourrait appeler des dispositions affectives, sont traitées par Aristote comme des causes privilégiées de modification du jugement, par elles-mêmes, ou en association avec d'autres passions<sup>801</sup> ». Autrement dit, la passion d'amitié du Roi est non seulement elle-même permise grâce à la sollicitation d'autres passions (soit ici la gratitude), tout comme elle permet d'en invoquer d'autres une fois créées (l'indignation et la pitié). Olivier Renaut résume en ce sens que « l'amitié et la haine, en tant qu'elles sont des passions ou dispositions qui sont reliées à toutes les autres, sont les instruments rhétoriques par excellence du discours de l'orateur lorsqu'il s'agit de faire appel aux *πάθη*<sup>802</sup> ».

#### 3.3.4.3. Gratitude – ingratitude

La gratitude est entrelacée avec la pitié et avec l'amitié. Olivier Renaut explique en ce sens que « la gratitude *peut*<sup>803</sup> créer des liens d'amitié (et l'amitié requiert sans doute une

---

<sup>798</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>799</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *art. cit.*, p. 13-14.

<sup>800</sup> C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>801</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, *Rhétorique II.1-11*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>803</sup> Souligné dans le texte.

gratitude réciproque lorsqu'elle se produit entre égaux) – mais l'amitié n'est pas une condition nécessaire à la gratitude : la gratitude n'a pas nécessairement besoin d'être adressée à un ami – il suffit pour ainsi dire que le bienfaiteur ne soit pas ennemi<sup>804</sup> ».

#### 3.3.4.3.1. Faveur d'un bienfaiteur

Pour définir les passions de gratitude et d'ingratitude, Aristote catégorise précisément deux acteurs en jeu<sup>805</sup> : tout d'abord le *bienfaiteur* (soit dans notre conte le Chat et le Marquis, qui fonctionnent toujours de pair), et ensuite le *destinataire* (soit ici le Roi). Un troisième élément rentre dans l'équation : une *faveur* que le bienfaiteur en puissance fait au destinataire. C'est par cette faveur que le destinataire est amené à éprouver de la gratitude envers celui qui devient désormais un bienfaiteur. « Disons que la faveur, prise au sens où l'on dit que son possesseur éprouve de la gratitude, est un service donné [...] dans l'intérêt de celui qui la reçoit<sup>806</sup> ».

Dans **Chat 1**, c'est exactement ce que fait le Chat au nom du Marquis : il donne une faveur (« du Gibier de la chasse ») au destinataire le Roi, et devient alors un bienfaiteur (« Dis à ton Maître, répondit le Roi, que je le remercie, et qu'il me fait plaisir »). Dès lors, il semblerait bien que la passion de la gratitude soit sollicitée dans **Chat 1**. Cela dit, Olivier Renaut précise bien que cette faveur ne met pas le destinataire en situation de « dette » envers le bienfaiteur pour autant : il n'est pas contraint de redonner quoi que ce soit en échange au bienfaiteur<sup>807</sup>.

#### 3.3.4.3.2. Redevance facultative du destinataire

« La gratitude n'est pas nécessairement, même si elle peut y mener, le sentiment d'obligation et n'est pas en elle-même un contre-don sous forme de service rendu en retour ; elle est une réaction à la mesure de la valeur du service rendu<sup>808</sup> ». Ainsi, le Roi, malgré la gratitude qu'il ressent, n'est pas obligé d'être redevable envers le Chat et le Marquis : s'il le fait, c'est par choix. Autrement dit, « la gratitude ne saurait ni procéder d'une demande initiale,

---

<sup>804</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 267.

<sup>805</sup> Voir *ibid.*, p. 44 à 48 et p. 257 à 274.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>807</sup> Olivier Renaut relève le questionnement qui a existé parmi les commentateurs d'Aristote. Plusieurs avis divergeaient quant à si Aristote parlait de « gratitude » ou d'« obligeance ». Nous nous accordons ici avec Olivier Renaut : « une juste description de cette passion repose sur un sens bien défini de *χάρις*, qui peut signifier à la fois la valeur donnée (et ainsi le sentiment d'obligeance) ou la faveur reçue (et partant le sentiment de gratitude). Tout l'enjeu de ce chapitre consiste à révéler les fondements psychologiques à partir desquels on doit reconnaître une vraie « faveur » d'un service intéressé ou d'un bien donné sans grâce », *ibid.*, p. 258. Olivier Renaut considère ainsi que, pour Aristote, le destinataire n'aurait pas d'« obligeance » envers le bienfaiteur : « les interprétations de D. Konstan et C. Rapp me semblent devoir être retenues : l'objet de ce chapitre est bien la gratitude », *ibid.*, p. 262.

<sup>808</sup> *Id.*

ni conduire à un sentiment d'obligation [...] il faut distinguer le fait de ressentir de la gratitude d'une part, et l'obligation de « rendre » grâce au sens d'un échange, d'une compensation ou d'une dette d'autre part<sup>809</sup> ».

Dans **Chat 2**, pourtant, le Roi vient en aide au Chat et au Marquis : « il ordonna à ses Gardes qu'on allât vite au secours de Monsieur le Marquis de Carabas », « on retirai le pauvre Marquis de la rivière » et « le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-Robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas ». Si ce n'est pas par contrainte, alors pourquoi le fait-il ? La cause est donnée par le texte : « reconnaissant le Chat qui lui avait apporté tant de fois du Gibier ». Autrement dit, même s'il n'en est pas contraint, le Roi choisit d'aider le Chat grâce aux faveurs qu'il lui a faites « tant de fois » dans le passé (**Chat 1**). À cela semble s'ajouter indéniablement toute la stratégie pragmatique, sociolinguistique et éthique du Chat : en plus d'avoir donné du Gibier (faveur), le Chat paraît depuis le début du conte poli, respectueux et amical. Autrement dit, si l'on croise nos observations pathétiques avec celles que nous avons faites précédemment dans ce chapitre, nous voyons que le Chat parvient non seulement à faire ressentir la passion de gratitude au Roi (ce qui lui laisse le choix d'être redevable ou non), et parvient en plus à lui *donner envie* d'être redevable envers eux en leur venant en aide (le Chat lui inspire une certaine confiance). D'où la réussite discursive du Chat dans **Chat 2** : non seulement il parvient à faire croire au Roi que son but est uniquement qu'on vienne en aide au Marquis<sup>810</sup>, mais en plus il parvient à atteindre le but réel de son discours, à savoir tromper le Roi en mentant<sup>811</sup>.

Cela dit, les implications de la passion de gratitude ne s'arrêtent pas là. En effet, comme le souligne Olivier Renaut, elle influe également sur la passion de la pitié, elle aussi en jeu dans le *Chat Botté* : « la gratitude est un sentiment censément discriminant : elle ne naît que lorsqu'on reconnaît qu'il y a bien une faveur rendue, prêtant alors au bienfaiteur une intention vertueuse et juste. En cela, cette passion annonce le traitement de la pitié puisqu'il s'agira de mesurer le caractère immérité du malheur subi de celui qui pourrait être en position de recevoir nos propres bienfaits, et de témoigner à son tour de la gratitude<sup>812</sup> ».

---

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

<sup>810</sup> Voir *supra*, 2.3.2.

<sup>811</sup> *Id.*

<sup>812</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11, op. cit.*, p. 274.

### 3.3.4.4. Pitié

L'entrelacs entre les passions de pitié et d'amitié nous intéresse en ça que la pitié peut être suscitée notamment chez quelqu'un qui ressent de l'amitié pour nous, et inversement. Non seulement un ami sera plus apte à susciter de la pitié, mais cette dernière peut permettre également de contribuer à la mise en place de l'amitié. Olivier Renaut explique en ce sens : « susciter les passions affines permet de supposer ou de favoriser la disposition correspondante : ainsi ressentir de la pitié suscite un plus grand sentiment de proximité avec autrui ». Enfin, nous avons noté que la passion d'amitié se déployait sur l'ensemble de nos extraits ; celle de pitié, quant à elle, ne concerne que **Chat 2**.

#### 3.3.4.4.1. Empathie d'une douleur

Rappelons-le<sup>813</sup>, Aristote définit la pitié de la manière suivante : elle « est une certaine douleur face à ce qui apparaît comme un mal qui détruit ou fait souffrir quelqu'un qui ne le mérite pas, un mal dont on pourrait s'attendre à le subir, soi-même ou l'un des siens<sup>814</sup> ». Dans **Chat 2**, il y a effectivement la présence de « ce qui apparaît comme un mal » et d'une « certaine douleur ». Le Chat met en effet en scène ce qui paraît être une noyade en puissance (« [le Marquis de Carabas] se baignait » et « le Chat se mit à crier de toute sa force : « Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie ! » »), ainsi qu'un vol humiliant (« [le Chat] dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre »). Nous sommes ici complètement dans une tentative de sollicitation de la pitié puisque le Chat « produi[t] une image d'un mal pitoyable « en le mettant sous nos yeux », comme dans une mise en scène<sup>815</sup> ». Autrement dit, ce dernier a compris que « ce qui compte dans la pitié est l'effort de présentification d'un événement<sup>816</sup> ». Peu importe si les faits sont réels ou non, tant que le Chat met en scène une douleur qui paraît pitoyable. « [Il fait] apparaître le malheur tout proche en le mettant sous nos yeux comme s'il allait arriver ou comme s'il venait d'arriver<sup>817</sup> ».

---

<sup>813</sup> Voir *supra*, 2.3.4.

<sup>814</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, *op. cit.*, p. 276.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 48. Aristote ajoute même que « les événements qui viennent d'arriver ou qui sont tout prêts d'arriver inspirent davantage la pitié. C'est pourquoi les signes et les actions aussi inspirent la pitié, comme les vêtements de ceux qui ont subi des malheurs et autres choses du même genre, de même que les discours et tout ce qui se rapporte à ceux qui sont dans le malheur, par exemple ceux qui sont sur le point de mourir. Tous ces éléments en effet suscitent davantage la pitié du fait qu'ils apparaissent tout proches. Le plus pitoyable se produit lorsque ce sont des gens droits qui se trouvent dans de telles situations, parce que le malheur est immérité et apparaît sous nos yeux », *id.* Cependant, Olivier Renaut nuance ce rapport à l'immanence. Bien qu'elle semble favoriser la réussite la de suscitation de la pitié, elle ne serait en revanche

#### 3.3.4.4.2. Caractère immérité

Un autre élément essentiel pour susciter de la pitié est que « cette passion implique un jugement sur le mérite, puisque c'est d'une personne subissant un mal immérité que nous avons pitié<sup>818</sup> ». Or, Olivier Renaut le soulève, « que signifie exactement « immérité » dans ce contexte ?<sup>819</sup> ». De nouveau, l'entrelacs des passions entre en jeu pour répondre à cette question et influencer le Roi dans sa décision de venir en aide, ou non, au Marquis. Le fait qu'il éprouve de la gratitude et une certaine amitié pour ces personnages joue mécaniquement en leur faveur. Au-delà du fait qu'il les aide, à deux reprises, l'émotion que ressent le Roi envers le Marquis semble se traduire dans le texte par l'emploi de l'adjectif qualitatif « le *pauvre*<sup>820</sup> Marquis ». Il semblerait bien que l'adjectif trahisse l'émotion du Roi : de la pitié.

#### 3.3.4.5. Une utilisation manipulatrice

Nous l'avons vu, le but du Chat est de pousser l'Ogre à se métamorphoser en proie, et de faire croire au Roi que son maître et lui-même sont qui ils prétendent être. Pour cela, le Chat parvient à faire ressentir de l'indignation à l'Ogre, et de l'amitié, de la gratitude ainsi que de la pitié au Roi. Malgré tout, à chaque fois que le Chat sollicite une de ses passions chez son interlocuteur, il le fait de manière manipulatrice.

Si l'on regarde l'indignation, pour commencer, elle est provoquée parce que le Chat blesse l'Ogre en lui faisant outrage. Le Chat prétend qu'il ne le croit pas capable de se métamorphoser ainsi, ce qui pousse l'Ogre à l'action. Sauf que, concrètement, le Chat ment : il sait pertinemment que l'Ogre en est capable (« le Chat, qui eut soin de s'informer qui était cet Ogre, et ce qu'il savait faire »). Il tend en fait un piège à son interlocuteur : il le blesse volontairement pour obtenir de lui ce qu'il veut, à savoir « se jet[er] dessus, et [le] mang[er] ». Ainsi, son piège est non seulement douloureux, mais en plus il œuvre en vertu d'un but particulièrement cruel : que l'Ogre soit tué et dévoré.

Pour ce qui est du Roi, nous avons vu que ce dernier ressent un certain élan d'amitié envers le Chat et le Marquis parce que, pour reprendre les termes d'Aristote, le Roi « cro[it]

---

pas nécessaire. « Il faut comprendre que l'imminence temporelle n'est un critère nécessaire que dans la mesure où une proximité est établie entre l'auditeur ou le spectateur d'une part et la personne qu'on prend en pitié d'autre part. On peut en déduire que contrairement à la peur où l'imminence du danger est un critère nécessaire à cette passion, ce qui compte dans la pitié est l'effort de présentification d'un événement dont on pourrait très bien accepter qu'il est éloigné ou fictif, accompagné d'une autre sorte de proximité, celle, affective, qui lie l'agent et le patient », *ibid.*, p. 279.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>819</sup> *Id.*

<sup>820</sup> Je souligne.

qu'ils veulent [lui] faire du bien<sup>821</sup> ». Sauf que la passion de l'amitié est censée répondre à une autre condition que nous n'avons pas encore évoquée : celle d'être désintéressée. En effet, le Chat s'arrange pour donner l'image de quelqu'un qui ne demande rien en retour de ses dons, qui souhaite simplement partager avec son souverain ce qui est chassé, sans aucune arrière-pensée. En somme, le Chat s'arrange pour passer pour quelqu'un qui agit avec des attentions amicales, en ça qu'il « se souci[e] du bien d'autrui<sup>822</sup> avant son avantage propre<sup>823</sup> ». Cependant, la réalité est toute autre. Olivier Renaut rappelle que « l'intention amicale devrait se comprendre au sens d'une bienveillance *purement gratuite*<sup>824</sup>, faisant d'autrui un autre soi dont le seul est pris en considération, à l'exclusion de tout avantage en retour<sup>825</sup> ». C'est n'est définitivement pas le cas du Chat puisque, nous l'avons vu, de fait ressentir de l'amitié chez le Roi lui permet d'obtenir de lui à **Chat 2** des vêtements luxueux et que le Marquis monte dans le carrosse, ainsi qu'à la fin du conte que le Marquis épouse la fille du Roi et que le Chat puisse ne courir « après les souris, que pour se divertir<sup>826</sup> ». Le Chat fait donc semblant d'agir selon des dispositions amicales, alors qu'il trompe le Roi en suivant un « dessein<sup>827</sup> » qu'il a en fait manigancé dès le début du conte<sup>828</sup>.

De la même manière, une des conditions nécessaires pour la passion de gratitude est que « le bienfait devrait s'effectuer « gracieusement » sans aucun espoir d'un bien ou d'une faveur en retour<sup>829</sup> ». Autrement dit, « le service qui suscite de la gratitude ne doit pas servir *l'intérêt personnel du donateur*<sup>830</sup>, mais doit être effectué en vue de l'intérêt du bénéficiaire seulement. Cette restriction, proche de la précédente, vise à écarter de la sphère de la gratitude toute action commise par un bienfaiteur cherchant à en tirer profit pour lui-même<sup>831</sup> ». Nous reformulerons cette dernière phrase en disant que, la gratitude peut être sollicitée chez le destinataire malgré les intentions intéressées du bienfaiteur, *à condition que le destinataire jamais n'en sache rien*. C'est ce qu'il se passe dans le Chat Botté : nous l'avons expliqué juste avant avec l'amitié, le Chat agit bien par intérêt quand il fait les dons de Gibier, mais le Roi ne découvre jamais ses véritables intentions. De nouveau, nous constatons le succès de la stratégie manipulatrice

<sup>821</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 32.

<sup>822</sup> Soit, ici, le Roi.

<sup>823</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 188.

<sup>824</sup> Je souligne.

<sup>825</sup> Je souligne. O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 188-189.

<sup>826</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 242.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 239. Nous l'avions déjà relevé : voir *supra*, 3.3.1.

<sup>828</sup> « Le Chat qui entendait ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, dit [à son Maître] d'un air posé et sérieux : « Ne vous affligez point, mon maître, vous n'avez qu'à me donner un Sac, et me faire faire une paire de Bottes pour aller dans les broussailles, et vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez. » », *ibid.*, p. 235-236.

<sup>829</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 261.

<sup>830</sup> Je souligne.

<sup>831</sup> O. Renaut, *La Rhétorique des passions – Aristote*, Rhétorique II.1-11, op. cit., p. 265-266.

orchestrée par le Chat qui paraît agir gracieusement alors qu'il le fait par « utilité<sup>832</sup> ». À noter enfin qu'Aristote était bien conscient de cette utilisation potentiellement perverse : son chapitre dans la *Rhétorique* « montre [...] combien [le sentiment de gratitude] est manipulable, relatif et potentiellement erroné<sup>833</sup> ».

Nous avons en outre identifié la sollicitation de la passion de pitié. Le Chat met en scène dans **Chat 2** une situation dans laquelle le Marquis subirait une douleur (le fait de se noyer et de s'être fait voler ses vêtements), pour lesquels le Roi éprouve de l'empathie puisqu'il juge ce mal immérité. Sauf qu'il y a là un problème majeur : cette douleur n'existe pas. Le Chat fait en sorte de créer une scène dans l'unique but qu'elle paraisse pitoyable ; c'est un effort de présentification. **Chat 2** illustre ainsi bien le « danger que représente la théâtralisation de la pitié dans l'espace rhétorique<sup>834</sup> », puisque la scène n'a pas besoin d'être réelle pour susciter de la pitié. Olivier Renaut résume en ce sens que, utilisée à mauvais escient, « la connaissance de cette passion permet sa manipulation<sup>835</sup> ».

Plus que tout, le Chat parvient à provoquer ces passions chez le Roi parce qu'il prononce un grand nombre de mensonges. Il ment en donnant un faux nom au Marquis et en prétendant que c'est son maître lui offre ce gibier de chasse<sup>836</sup>, il ment en criant à l'aide et en prétendant que le Marquis se noie, il ment en inventant l'histoire des voleurs<sup>837</sup>, il menace de mort atroce les faucheux pour que ces derniers mentent alors eux-mêmes au Roi et prétendent une fausse appartenance des terres<sup>838</sup> et il ment en prétendant que le Château qu'il a volé (en tuant son propriétaire) appartient au Marquis de Carabas<sup>839</sup>. Tout au long du conte, le Chat ment sur son identité, sur celle de son Maître, sur les événements, et sur les soi-disant possessions du soi-disant Marquis de Carabas. Or, il se sert de ces mensonges pour solliciter des émotions. Nous nous retrouvons de nouveau dans une utilisation du *pathos* que Clément Viktorovitch catégorise comme étant contestable : « lorsqu'elle se fonde sur des faits biaisés ou erronés. Les éléments sur lesquels nous nous appuyons pour provoquer des émotions ne sont pas conformes à la réalité objective et vérifiable. Bien sûr, mettre en avant des affirmations contrefactuelles constitue, en soi, une pratique éthiquement problématique. *Mais elle le devient encore davantage dès lors que ces affirmations sont utilisées afin de soulever des affects puisque ceux-ci ont précisément pour*

---

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>836</sup> **Chat 1.**

<sup>837</sup> **Chat 2.**

<sup>838</sup> Cotexte entre **Chat 2** et **Chat 3.**

<sup>839</sup> **Chat 4.**

conséquence de trouver le discernement entre le vrai et le faux.<sup>840</sup> Non seulement nous mentons, mais, de surcroît, nous perturbons la capacité des auditeurs à repérer le mensonge<sup>841</sup> ». Le Chat fait donc un usage particulièrement pervers de son savoir-faire discursif.

### 3.5. Conclusion

#### « MORALITÉ

*Quelque grand que soit l'avantage  
De jouir d'un riche héritage  
Venant à nous de père en fils,  
Aux jeunes gens pour l'ordinaire,  
L'industrie et le savoir-faire<sup>842</sup>  
Valent mieux que des biens acquis.*

#### AUTRE MORALITÉ

*Si le fils d'un Meunier, avec tant de vitesse,  
Gagne le cœur d'une Princesse,  
En s'en fait regarder avec des yeux mourants,  
C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,  
Pour inspirer la tendresse,  
N'en sont pas des moyens toujours indifférents.<sup>843</sup> »*

« On ne veut pas être « surpris », c'est-à-dire mis en position de soupçonner la manœuvre persuasive derrière les brassées de fleurs et les feux chatoyant du discours<sup>844</sup> ». De montrer le pouvoir du savoir-faire discursif, tant dans ce qui se joue à la surface que dans les coulisses du discours, tel est notamment ce que semble illustrer le conte du *Chat Botté* et sa moralité.

---

<sup>840</sup> Je souligne.

<sup>841</sup> C. Viktorovitch, *Le pouvoir rhétorique, Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, op. cit., p. 242-243.

<sup>842</sup> Dans notre édition, « savoir-faire » renvoie à la note n° 1 p. 243 : « Néologisme dont le jésuite Bouhours (1628-1702), puriste dans concession, écrivait : « Le *savoir-faire* est nouveau : un homme qui a du *savoir-faire* ; il en est venu à bout par son *savoir-faire* ; quoique ce terme exprime assez bien, les personnes qui parlent le mieux ne peuvent s'y accoutumer ; il n'y a pas d'apparence qu'il subsiste, et je ne sais même s'il n'est point déjà passé ; aussi est-il très irrégulier, et même contre le génie de notre langue qui n'a point de pareils substantifs » (1671). Et en 1675, il confirmait la disparition du mot. On voit combien il se trompait ».

<sup>843</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 243.

<sup>844</sup> L. Susini, *L'Insinuation convertie, Pascal, Bossuet, Fénelon, La colombe et le serpent*, op. cit., p. 21.

L'on retrouve en effet dans cette dernière une distinction entre « l'avantage » de posséder des biens matériels comme « un riche héritage », et ce que permettent d'apprendre « l'industrie et le savoir-faire ». Le conte va même plus loin puisqu'il les hiérarchise : les possessions sont clairement jugées inférieures aux acquisitions techniques qui « valent mieux que des biens acquis ». Le conte en lui-même illustre les intérêts du savoir-faire.

Concrètement, dans le conte, c'est le personnage du Chat qui maîtrise ce savoir-faire. Il parvient à déguiser non seulement ses véritables intentions, mais aussi sa véritable identité. Concrètement, son déguisement prend la forme d'un discours sympathique, serviable, désintéressé et respectueux. Il joue le jeu de l'infériorité sociale, ne cherche jamais à prendre l'ascendant hiérarchique dans la conversation, il n'attaque pas ses interlocuteurs et parvient à faire exécuter des actions à ses interlocuteurs sans jamais le leur demander frontalement puisqu'il les dissimule habilement derrière des actes de langage. Le Chat réussit d'un point de vue éthique (ce qui est un enjeu majeur du conte) puisqu'il ne paraît absolument pas menaçant. Au contraire, son discours inspire la sympathie (*captatio benevolentiae*) et la confiance.

Ainsi, le conte illustre à quel point les capacités discursives permettent d'aller plus loin que les possessions matérielles. Bien qu'ils ne soient pas mentionnés à nouveau dans le conte, il semblerait en effet que les deux autres fils du Meunier demeurent à s'occuper respectivement du « Moulin » et de « l'Âne » dont ils ont hérité. Le dernier frère, Maître du Chat, dépasse finalement largement ses frères : bien qu'il n'ait pas eu un « riche héritage », il se retrouve hissé tout en haut de l'échelle sociale et accède à un niveau de vie bien plus luxueux que ses frères. De surcroît, la morale du conte semble mettre en lumière un certain mérite à l'acquisition de ce savoir-faire. Non, il ne tombe pas entre les mains tout seul, contrairement à l'argent « venant à nous de père en fils ».

Cela étant dit, il ne faut évidemment pas oublier que, bien que cet usage du discours soit justifié par la pauvreté monétaire du Maître et par l'instinct de survie du Chat, il n'en demeure pas moins que le Chat est un manipulateur hors pair. Il ment, met en scène de fausses situations, menace des paysans et dissimule ses intérêts personnels. Il a en outre parfaitement deviné le potentiel manipulateur des passions et l'exploite allégrement avec chacun de ses interlocuteurs. Le Chat semble ainsi incarner « la « véritable éloquence » telle que l'entend Rapin [qui] se creuse moins dans les profondeurs du *logos*, qu'elle ne se joue en surface, dans ce prudent estompement de tout effet trop sensible où l'on a pu voir l'indice d'une « atrophie de la rhétorique » classique. Et parce que sa séduction requérait *in fine* une double dissimulation : dissimulation de son intention séductrice (sans quoi l'on ne saurait plaire) et dissimulation de sa visée

persuasive (sans quoi l'on ne déplairait à coup sûr), elle ne pourrait en effet se fonder que sur l'exigence d'une parole qui « s'insinue peu à peu », de manière insensible, en renonçant à fléchir avec éclat ou avec véhémence<sup>845</sup> ».

En somme, certes, *Le Chat Botté* illustre le fait que l'apprentissage de certaines clefs, notamment discursives, permet d'aller beaucoup plus loin que si certaines portes sont ouvertes d'avance grâce à un héritage. Mais il n'en reste pas moins que le savoir-faire est illustré par une stratégie de manipulation par le discours qui prend lentement et vicieusement racine, dans l'ombre, sur l'ensemble du conte. Pour reprendre l'analogie de Laurent Susini, le Chat parvient à « ne pas se départir de la simplicité de la colombe en recourant aux mille prudences du serpent<sup>846</sup> ». C'est pourquoi le Chat est un très bon trompeur : ses interlocuteurs « ne v[oient] rien venir<sup>847</sup> ». Le conte du *Chat Botté* semble ainsi être à la fois un message d'espoir au fait qu'il est possible de faire de grandes choses grâce à ses capacités, et ce sans avoir eu d'héritage matériel important ; tout comme ce conte semble être l'illustration d'un usage particulièrement pervers de ces capacités.

---

<sup>845</sup> *Id.*

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 21.

# Conclusion

Au terme de ce mémoire, force est de constater qu'il est difficile d'étudier les *Contes* de Perrault, que ce soit d'un point de vue sociolinguistique, pragmatique ou rhétorique : le style de l'auteur se caractérise en effet par une brièveté déconcertante. Malgré tout, un certain nombre de procédés ont tout de même pu être mis en lumière, et ce tant sur le plan de l'hybridité du genre, d'un pessimisme moral et encore d'archétypes anthropologiques.

## 1. L'hybridité du genre

Entre la légende, la fable, la nouvelle, l'apologie, la chanson ou le théâtre, le genre du conte se caractérise par son hybridité. Il crée justement sa singularité à partir d'une exploitation de la porosité des frontières avec les autres genres<sup>848</sup>. Le conte peut ainsi emprunter la fiction de la fable, et les moralités tranchées de l'apologue. Il peut également s'inspirer de la brièveté et de la vraisemblance de la nouvelle, tout comme de la musicalité, des rimes et des refrains de la chanson. Ce syncrétisme du genre ne paraît pas si surprenant étant donné l'origine déjà particulière du conte. Rien qu'à l'époque de Charles Perrault, « fables » et « contes » étaient en effet encore sous le même nom<sup>849</sup>. Cette hybridité se voit par exemple au contraste entre les deux parties du *Petit Chaperon rouge*. En effet, la première partie du conte est aussi vraisemblable qu'une nouvelle, tandis que la deuxième, durant laquelle le Loup se déguise en Mère-Grand, est ostentatoirement fictionnelle. La musique y est également présente : de courtes phrases viennent marteler à répétition *Le Petit Chaperon rouge*, comme un refrain. « Une galette et un petit pot de beurre », « Tire la chevillette, la bobinette cherra », « C'est pour mieux [...], mon enfant ». Ce conte semble faire partie de ceux qui s'écoutent presque mieux qu'ils ne se lisent. *Le Petit Poucet* permet de constater un autre alliage surprenant, et que pourtant le genre du conte rend possible. En effet, d'un point de vue de tonalité cette fois, *Le Petit Poucet*

---

<sup>848</sup> Intégralement consacrée aux contes, la revue *Féeries* aborde régulièrement la problématique de l'hybridité générique. Nous renvoyons en particulier au numéro 12, entièrement dédié à cette question. Voir V. Partensky, « À la croisée des genres – Intergénéricité du merveilleux au XIXe siècle », *Féeries* [En ligne], n° 12, 2015. URL : [12 | 2015 À la croisée des genres \(openedition.org\)](https://doi.org/10.1215/1215_2015_à_la_croisée_des_genres).

<sup>849</sup> Comme le mentionne Aurélie Gaillard, « Perrault utilise un autre terme comme équivalent de « conte », celui de « fable », extrêmement polysémique à l'époque ». En outre, elle rappelle qu'ils ont en commun « leur fonctionnement paradoxal comme forme faisant, à partir d'une fausseté et même d'une fausseté outragée (magie, fées, animaux parlants), advenir une vérité<sup>849</sup> », comme en témoignent « les expressions interchangeables actées dans les dictionnaires de langue (Richelet, Furetière, Académie) : "Ce sont des contes", "ce sont des contes en l'air", "c'est une fable", signifient toutes "c'est faux" », A. Gaillard, L. Maisonneuve, *Charles Perrault, Contes ; Madame d'Aulnoy, Contes de fées*, op. cit., p. 47.

est construit à partir de thèmes comme la pauvreté, le traumatisme d'abandon, le meurtre, l'infanticide, etc. Ces thèmes paraissent déjà durs pour des adultes, notamment à cause de l'horreur qui teinte certaines descriptions<sup>850</sup>. Pourtant, de manière surprenante, *Le Petit Poucet* est devenu un des contes pour enfants par excellence.

Pour continuer à propos de l'hybridité du genre, ce qui est apparu dans notre analyse est sans nul doute à quel point le conte peut emprunter aussi au genre du théâtre. Tout d'abord, de nombreuses indications à portée didascalique jalonnent les textes. Elles se placent quasi systématiquement avant qu'un personnage ne prenne la parole, et précisent l'intonation ou les gestes inhérents au discours. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, nous retrouvons ainsi : « Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-Grand ; il heurte : Toc, toc<sup>851</sup> », « C'est votre fille le petit chaperon rouge (dit le Loup en contrefaisant sa voix)<sup>852</sup> », « Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix<sup>853</sup> » ou encore « Le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture<sup>854</sup> ». Pour ce qui est du *Petit Poucet* : « [la mère de Poucet] le dit une fois si haut que les enfants qui étaient à la porte, l'ayant entendu, se mirent à crier tous ensemble<sup>855</sup> », « [elle] leur dit en les embrassant<sup>856</sup> ». Enfin, les indications à portée didascalique dans *Le Chat Botté* sont « Le Chat qui entendait ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, lui dit d'un air posé et sérieux<sup>857</sup> », « Le Chat se mit à crier de toute sa force<sup>858</sup> » et « reprit l'Ogre brusquement<sup>859</sup> ». Ces didascalies permettent notamment de préciser quelle est la stratégie du Loup pour emprunter la parlure de la Mère-Grand : il contrefait sa voix. Mais le Loup n'est pas le seul à emprunter une parlure qui n'est pas la sienne, puisque c'est aussi ce que fait le Chat : il use un niveau de langage adapté à la classe sociale à laquelle il prétend appartenir. Les *Contes* jouent donc bien sur les manières de dialoguer de ses personnages. L'existence théâtrale est également visible dans la création de fausses mises en scène. Bien qu'elle soit uniquement narrée dans *Le Petit Poucet*<sup>860</sup>, les personnages du Loup et du Chat construisent tous deux à un moment, dans *Le Petit Chaperon Rouge* et dans *Le Chat Botté*, une fausse situation, avec un décor choisi, des déguisements et potentiellement d'autres personnages fictifs. Concrètement, le Loup se met en scène lui-même, se déguise en la Mère-

---

<sup>850</sup> À titre d'exemple : « [La femme de l'Ogre] fut bien surprise lorsqu'elle aperçut ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang », C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 303.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>852</sup> *Id.*

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 210

<sup>854</sup> *Id.*

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>856</sup> *Id.*

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>860</sup> Nous faisons ici référence à notre extrait **Poucet 2**, où le personnage de Poucet raconte une soi-disant scène pendant laquelle l'Ogre se serait fait détrousser par des Voleurs.

Grand, et s'assure de la cohérence du décor (« il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-Grand »). Le Chat, lui, crée de toute pièce ce qui paraît être une fausse situation de noyade. Le Maître du Chat se retrouve ainsi, malgré lui, nu et l'acteur principal de cette supercherie. Ainsi, les personnages jouent un rôle, deviennent des comédiens qui affichent des émotions différentes de celles qui leur sont propres, ils récitent un texte, miment, etc. Nous voyons donc bien, en somme, que le genre du théâtre transparait dans les *Contes* par l'histrionisme de certains personnages.

## 2. Le pessimisme moral

Notre étude a également permis de constater à quel point, effectivement, l'histoire des sensibilités était en jeu dans les *Contes* de Perrault. Là où l'injonction d'une certaine maîtrise des sentiments remonte à l'Antiquité<sup>861</sup> et concernait alors tous et toutes, elle vient se concentrer, au XVII<sup>e</sup> siècle, particulièrement sur l'homme de cour. Ce dernier « est appelé, lui aussi, à dominer ses affects. Il doit, lui aussi, refuser le trouble, l'abandon. Il doit, insiste Baltasar Gracián, "ne se passionner jamais", être maître de ses gestes comme de son visage, de ses paroles comme de son pas [...]. La maîtrise répond alors à une stratégie contextualisée. Elle illustre de part en part un "monde" : le "système de la cour"<sup>862</sup> ».

Face à cette certaine comédie sociale, les siècles classiques voient se développer des analyses morales. Ces dernières analysent, dans le contexte mondain, les vertus et vices de l'homme : elles l'examinent sous toutes ses coutures. Les moralistes dissèquent ainsi les mœurs, réfléchissent au comportement des hommes, dressent un alphabet des passions, tendent en général à démystifier un pseudo goût pour la vertu et, pour reprendre l'image de La Rochefoucauld, ils font « l'anatomie de tous les replis du cœur<sup>863</sup> ». Aidée par la résurgence de l'augustinisme, la pensée des moralistes est nourrie par cette théorie de déficience des capacités de l'homme et de la nécessité de faire un examen critique de soi-même. Il n'est alors pas surprenant de constater une forme de déception et de pessimisme se dégager de ces analyses

---

<sup>861</sup> George Vigarello rappelle qu'à l'époque romaine l'homme doit maîtriser ses sentiments, et ne pas tomber dans « l'inévitable passion de la femme ou du populaire, l'égarement des esclaves, la cruauté du barbare ou de l'étranger. La gestion de l'émotion illustre de ce fait, à sa manière, le spectre social de la romanité : hiérarchie entre les hommes et les femmes, les nantis et les démunis, les citoyens et les esclaves, les hommes romains et les hommes non romains ». G. Vigarello, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 10.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>863</sup> Expression employée par La Rochefoucauld dans sa lettre au Père Thomas Esprit du 6 février 1664.

morales. En résonance avec ce que nous avons pu constater dans nos *Contes*, La Rochefoucauld dénonce l'existence du vice sous l'apparence de la vertu. La réalité de l'homme sous son masque est, selon lui, déceptive. Pour aller dans le même sens, nos trois personnages trompeurs que ne semblent pas contredire cet extrait du fragment 743 des éditions Sellier des *Pensées* de Pascal : « la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle : on ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter. [...] L'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et à l'égard des autres<sup>864</sup> ». L'homme serait ainsi condamné par sa nature à ne pouvoir utiliser qu'une rhétorique manipulateur.

Or, ce masque de l'homme, déceptif du point de vue des moralistes, se retranscrit dans les codes comportementaux des univers mondains. La norme sociale est à l'autocontrainte<sup>865</sup>, à un « refoulement des passions<sup>866</sup> » et, comme l'a montré Norbert Elias, à l'usage de codes comportementaux arbitraires<sup>867</sup>. Le modèle de l'honnête homme se développe alors dans la société de cour. Pour y répondre, il faut être capable d'afficher l'élégance nonchalante mondaine de la *sprezzatura*<sup>868</sup> de Castiglione<sup>869</sup>, et être de maîtriser ses passions pour pouvoir être de bonne compagnie<sup>870</sup>. L'honnête homme tient donc à « l'acquisition de performances se donnant pour spontanée<sup>871</sup> » : il est factice, travaillé et joué dans le cadre social. C'est la raison pour laquelle, bien que tous les personnages des *Contes* de Perrault portent un masque d'honnêteté, Pierre-Emmanuel Moog distingue dans sa typologie des personnages ceux qui sont motivés par « l'honnêteté, la civilité, la bonté, la douceur, la compassion de l'âge classique<sup>872</sup> », qu'il nomme altruistes, et ceux qui sont motivés par « la malhonnêteté, la brutalité, l'orgueil », qu'il nomme égocentriques. Ainsi, bien que l'honnête homme doive paraître honnête, poli, respectueux et plaisant, l'envers de son masque social peut être tout autre. Cette tension se retrouve dans notre analyse et dans le lexique employé par Perrault. Les Loups « les plus dangereux » sont paradoxalement décrits dans la Moralité comme ceux qui paraissent l'être le

<sup>864</sup> B. Pascal, *Pensées* [1670], Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Jaunes », 2018.

<sup>865</sup> « C'est au XVIe et surtout au XVIIe siècle, avec la monarchie absolue, que le procès de civilisation mentionné par Norbert Elias se développe de manière considérable pour aboutir à un idéal d'autocontrainte qui fait de l'individu le centre organisateur de son comportement et de l'expression de ses émotions », A. Montandon, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), op. cit., p. 253.

<sup>866</sup> *Id.*

<sup>867</sup> Voir N. Elias, *La société de cour* [1985], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2008, et N. Elias, *La Civilisation des mœurs* [1973], Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 2009.

<sup>868</sup> « Castiglione énonce le principe fondamental d'une maîtrise de soi qui, en toute occasion, ne doit pas se laisser voir, mais paraître comme quelque chose de naturel, sans effort et sans travail », A. Montandon, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), op. cit., p. 260.

<sup>869</sup> Voir B. Castiglione, *Le livre du courtisan* [1528], op. cit.

<sup>870</sup> N. Faré, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour* [1630], Paris, Hachette, 2012.

<sup>871</sup> A. Montandon, *Histoire des émotions – Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), op. cit., p. 260.

<sup>872</sup> P.-E. Moog, « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », art. cit., p. 7.

moins : ils sont « sans fiel et sans courroux<sup>873</sup> » (donc sans animosité, haine ou colère<sup>874</sup>), ils sont « complaisants » (« douceur et facilité d'esprit qui fait qu'on se conforme, qu'on acquiesce aux sentiments, aux volontés d'autrui<sup>875</sup> »). C'est pourquoi la lecture rhétorique des *Contes* paraît si justifiée. En effet, non seulement les codes comportementaux de la société de cour se voient dans les discours, mais c'est justement aussi grâce à ces derniers que les personnages parviennent à tromper leurs interlocuteurs. Le personnage du Chat, typiquement, respecte tous les codes sociaux, adopte les gestes, la flatterie hypocrite et la politesse de la société de Cour. Sa stratégie rhétorique est, pourrait-on dire, chattemite : « douce, humble et flatteuse pour tromper quelqu'un<sup>876</sup> ». C'est finalement vers ce point que convergent nos observations des discours du Loup, du Petit Poucet et du Chat : bien loin de l'idée d'un monstre reconnaissable au coup d'œil, ce sont ceux qui respectent toutes les règles de la civilité<sup>877</sup> et toutes les normes comportementales qui peuvent pourtant être les plus à craindre. La tension est là : nos personnages trompeurs sont « doucereux », soient « trop doux<sup>878</sup> ». Leur réussite manipulateur se base sur leur capacité à inspirer la confiance de leur interlocuteur, à défaut même de leur inspirer de la sympathie. C'est grâce à cette séduction qu'ils peuvent s'approcher « sans bruit<sup>879</sup> », en catimini<sup>880</sup>. Pourtant, ce sont bien ces personnages qui, au-delà de leur maîtrise des codes comportementaux et des techniques rhétoriques, peuvent s'avérer « les plus dangereux ». En témoigne, dans nos extraits, leur succès systématique.

---

<sup>873</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 211.

<sup>874</sup> « FIEL. s.m. : Il signifie fig. Haine, animosité. *Un homme plein de fiel. respandre son fiel. vomir son fiel. il y a bien du fiel dans cet esprit. un discours plein de fiel.* Et on dit fig. *N'avoir point de fiel*, pour dire, *N'avoir point de ressentiment, point d'esprit de vengeance* », *Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy*, op. cit. URL : [https://beluga.univ-grenoble-alpes.fr/permalink/33UGRENOBLE\\_INST/1vb34gl/alma991002026409706161](https://beluga.univ-grenoble-alpes.fr/permalink/33UGRENOBLE_INST/1vb34gl/alma991002026409706161), consulté le 9 mai 2023.

<sup>875</sup> *Id.*

<sup>876</sup> *Id.*

<sup>877</sup> Voir *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre (du Moyen-Âge à nous jours)*, A. Montandon (dir.), Paris, Seuil, 1995.

<sup>878</sup> « DOUCEREUX, EUSE. adj. Qui est doux sans estre agréable. *Vin doucereux. liqueur doucereuse. fruits doucereux.* Il se dit fig. des personnes, et des choses qui sont particulièrement propres aux personnes, et signifie, *Qui paroist trop doux et trop affecté. C'est un homme doucereux. il a l'air doucereux, la mine doucereuse. il fait le doucereux.* On dit, *Faire le doucereux auprès d'une femme*, pour dire, *Affecter par ses façons de luy faire croire que l'on est amoureux d'elle.* On dit aussi dans ce mesme sens, *Des vers doucereux, une lettre doucereuse. dire des choses doucereuses* », *Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy*, op. cit., consulté le 9 mai 2023.

<sup>879</sup> C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 211.

<sup>880</sup> « CATIMINI, En catimini, adverbial. En cachettes, en marchant doucement. *Il entra, il vint en catimini dans la chambre. marcher en catimini. ce mariage s'est fait en catimini.* Il est bas » *Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy*, op. cit., consulté le 9 mai 2023.

### 3. Les archétypes anthropologiques

« Les histoires, elles servent à mettre dedans tout ce qui nous fait peur, comme ça on est sûrs que ça n'arrive pas dans la vraie vie<sup>881</sup> ». Malheureusement, la narratrice de *La Vraie Vie* se prend au visage le constat d'une réalité bien différente de celle en laquelle elle a tenté de croire. C'est sur ce même constat que nous nous apprêtons à clôturer ce mémoire.

Un archétype représente un modèle original, forme type, qui pourra ensuite se décliner. Notre point ici est de montrer que les archétypes qui se dessinent à partir de nos trois trompeurs s'ancrent en fait dans une réalité bien plus grande d'invariants anthropologiques. Dès lors, les *Contes* paraissent, en quelque sorte, nous mettre en garde contre eux.

Commençons par la figure du Petit Poucet. Dans la partie du conte que nous avons étudiée, le Petit Poucet profite de la fragilité émotionnelle de la femme de l'Ogre et lui tient un discours qui exploite abusivement le *pathos* de la pitié. Il parvient, ainsi, à l'escroquer financièrement. Nous retrouvons ici la notion juridique d'« abus de faiblesse », soit un délit condamné par la loi. Loin d'être un cas rare, ces formes de chantage émotionnel et d'exploitation de la vulnérabilité d'autrui ont teinté l'actualité encore récemment. Il suffit pour le confirmer de se pencher sur l'affaire Banier-Bettencourt qui, par exemple, a été déclenchée lorsque l'on s'est rendu compte que François-Marie Banier avait hérité d'une fortune colossale de la part de Liliane Bettencourt. La fille de cette dernière a alors accusé le photographe d'avoir profité de la vieillesse, de la solitude, de l'ennui et de la vulnérabilité de sa mère. Usant du même procédé, Catherine Breillat raconte dans *Abus de faiblesse*<sup>882</sup> comment Christophe Rocancourt lui a soutiré plus de 650 000€ en profitant de sa fragilité psychologique et physique, quelques années après un accident. Ces manipulations profitent ainsi de l'état de faiblesse de l'interlocuteur et, avec un discours inspirant suffisamment la pitié, parviennent à lui soutirer de l'argent. C'est exactement ce que fait *Le Petit Poucet* dans notre extrait.

L'archétype que l'on retrouve dans le personnage du Chat, quant à lui, pourrait être caractérisé par l'expression « *fake it until you make it* ». Être un imposteur, jouer la comédie, adopter une fausse identité... Bien loin d'être seulement dans les fictions, la figure du *Chat Botté* s'est reflétée dans plusieurs impostures révélées au grand jour dans les médias. À titre

---

<sup>881</sup> Adeline Dieudonné, *La Vraie Vie*, op. cit., p. 12.

<sup>882</sup> C. Breillat, *Abus de faiblesse*, Paris, Fayard, 2009.

d'exemple, Frédéric Bourdin, surnommé « le caméléon », a changé d'identité plus d'une centaine de fois et notamment en empruntant le nom d'enfants disparus. Il est même allé jusqu'à vivre avec la famille d'un des enfants qu'il se prétendait être. L'histoire de Ferdinand Waldo Demara, de la même manière, reprend cet archétype d'imposteur. N'ayant aucune qualification, aucun diplôme, Ferdinand Waldo Demara est parvenu, sous de fausses identités, à être tantôt directeur du département de psychologie d'une université, tantôt chirurgien sur un bateau militaire canadien. Il a exercé ainsi une dizaine de métiers différents sous de fausses identités, en mentant, en se fabriquant de faux diplômes et en ayant un certain savoir-faire discursif. Grâce à ce dernier, il est notamment parvenu à se défendre lui-même au tribunal et faire passer sa peine de mort encourue à une peine de 18 mois de prison. L'histoire Anna Delvey illustre, pour finir, une figure d'imposteur financier. Elle s'est fait passer pour une riche héritière allemande et a pour cela utilisé un faux nom, porté des vêtements extrêmement luxueux, dépensé énormément d'argent, falsifié énormément de documents pour prouver sa soi-disant fortune, et ainsi obtenu plusieurs prêts. La supercherie a tenu plusieurs années, mais Anna Delvey a finalement été arrêtée et jugée coupable pour escroquerie, grand banditisme, vol aggravé et falsification. Nombreuses sont les histoires qui, comme celles-ci, reprennent l'invariant anthropologique de l'imposteur.

Quant au Loup, il représente l'archétype anthropologique d'une personne particulièrement directive, qui vient imposer de la violence. Plus que cela même, le Grand Méchant Loup est celui ou celle qui se permet d'introduire une violence quelconque (verbale, physique, psychologique ou sexuelle) chez nous, dans un endroit intime, qui était censé être une « *safe place* ». L'archétype du Loup s'est avéré omniprésent lors de la rentrée littéraire 2022. Celle-ci ne présentait pas moins de trois romans au sujet des violences paternelles et des places abusives : *Vers la violence* de Blandine Rinkel<sup>883</sup>, *La nuit des pères* de Gaëlle Josse<sup>884</sup> et *Sa préférée* de Sarah Jollien-Fardel<sup>885</sup>. Le Grand Méchant Loup se trouve aussi dans les spectacles vivants<sup>886</sup>, tout comme dans les actualités sociétales récentes avec les scandales de révélation d'inceste et la sensibilisation à la culture du viol. En ce sens, Le Grand Méchant Loup est également dans une littérature jeunesse éducative sur les notions de consentement. *Le grand méchant loup dans ma maison* de Valérie Fontaine et Nathalie Dion<sup>887</sup> illustre l'histoire

---

<sup>883</sup> B. Rinkel, *Vers la violence*, Paris, Fayard, 2022.

<sup>884</sup> G. Josse, *La nuit des pères*, Paris, Noir Sur Blanc, coll. « Notabilia », 2022.

<sup>885</sup> S. Jollien-Fardel, *Sa préférée*, Paris, Sabine Wespieser, 2022.

<sup>886</sup> Captation de la représentation *La Veillée*, « La Veillée #56 : Grand Méchant Loup, par Alexandre Astier », décembre 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=T5M-COyMo-g&t=21s>.

<sup>887</sup> V. Fontaine, N. Dion, *Le grand méchant loup dans ma maison*, Montréal, Les 400 coups, coll. « Carré blanc », 2021.

d'une fillette et de sa mère qui, d'une existence heureuse, voient leurs sourires tomber quand un homme, qui pourtant ne paraissait pas méchant, vient s'installer avec elles. *Non, non, c'est non !* de Claudie Stanké et Barroux<sup>888</sup> raconte, lui, le cheminement d'un petit loup, habitué à toujours tout accepter, qui apprend à dire « non ». En somme, peu importe le type de violence et la proximité relationnelle (y compris familiale), un Grand Méchant Loup est quelqu'un qui oblige à fermer les yeux sur le consentement. Il tente de faire croire, par son autorité, que nous ne sommes pas légitimes à dire non face à une violence, quelle qu'elle soit, et ce jusqu'à sous notre propre toit.

Nous pouvons ainsi, en quelque sorte, nous considérer chanceux d'avoir des mises en garde telles que les *Contes* de Perrault. Au-delà d'illustrer un savoir-faire rhétorique particulièrement efficace et potentiellement accessible à tous et toutes, *Le Petit Chaperon Rouge*, *Le Petit Poucet* et *Le Chat Botté* nous sensibilisent par ailleurs sur le fait que les manipulateurs se cachent justement là où l'on ne s'y attend pas. Plus que cela même, de voir les archétypes anthropologiques desquels sont tirés les trois personnages nous invite à être vigilants quant à notre propre crédulité. Il semble de notre responsabilité de savoir repérer les signes des savoir-faire utilisés à mauvais escient (ou, pour employer un lexique qui a justement émergé récemment, d'être capable de repérer les « *Red flags*<sup>889</sup> ») de manière à nous en protéger. Ainsi, l'on peut espérer que nous ne laisserons pas un discours trop « doucereux » répandre ses effets narcotiques jusqu'à nous.

Nous retrouvons ainsi un caractère cauchemardesque, tant dans les histoires de Perrault, que dans la réalisation que ces trompeurs ne vivent pas que dans les livres. Bien loin des « contes à dormir debout », ceux que nous avons étudiés nous sensibilisent au fait que, parfois, nous ferions mieux de ne pas dormir naïvement sur nos deux oreilles.

---

<sup>888</sup> C. Stanké, Barroux, *Non, non, c'est non !*, Montréal, Les 400 coups, coll. « Petit Loup », 2018.

<sup>889</sup> Le terme *red flag* (soit « drapeau rouge ») s'est popularisé ces dernières années ; il est employé pour désigner un comportement toxique, qu'il soit gestuel ou verbal. L'appellation *red flag* permet ainsi non seulement de sensibiliser quant au fait que de tels comportements nocifs existent, mais il aide également à les repérer et légitimise le droit à s'en éloigner. À titre d'exemple, de voir une personne être violente physiquement est considéré comme un *red flag*, tout comme le fait de recevoir tantôt des flatteries et tantôt des propos rabaissants de la part d'une même personne. Être sensibilisé aux *red flags* permet donc d'être plus vigilant face aux manipulations que l'on est amenés à croiser au quotidien.

# Annexes

## Annexe 1. Signature « P. DARMANCOUR »

E P I T R E.  
*pour leur parfaite instruction. Quoz  
qu'il en soit, MADEMOISELLE,*

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

*Je suis avec un très-profond respect*

MADEMOISELLE :

De Votre Altesse Royale ;

Le très-humble & très-  
obéissant serviteur ;

P. DARMANCOUR ;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tableau typologique dressé que fait Pierre-Emmanuel Moog à propos des types de personnages dans les *Contes* de Perrault en fonction de leur comportement émotionnel. Extrait de : P.-E. Moog « Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions », *Féeries* [En ligne], n°15, 2018, p.21. URL : [Les personnages de Perrault, ou la finesse des émotions \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/60900), consulté le 26 avril 2022. Pierre-Emmanuel Moog utilise l'édition suivante : C. Perrault, *Contes*, Paris, T. Gheeraert (éd.), Champion, « Champion classiques », 2012.

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

# Bibliographie

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

### 1.1. Bibliographie primaire

#### 1.1.1. Édition de référence

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

#### 1.1.2. Éditions consultées

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

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

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

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

### 1.2. Bibliographie secondaire

#### 1.2.1. Ouvrages

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 1.2.2. Articles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Le conte à l'âge classique

### 2.1. Bibliographie primaire

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

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

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

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

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

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

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

### 2.2. Bibliographie secondaire

#### 2.2.1. Ouvrages

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 2.2.2. Articles

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

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

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



## 3.2. Bibliographie secondaire

### 3.2.1. Ouvrages

BREILLAT, Catherine, *Abus de faiblesse*, Paris, Fayard, 2009.

DIEUDONNÉ, Adeline, *La Vraie Vie*, LGF Livre de Poche, 2020.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs* [1973], Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 2009.

ELIAS, Norbert, *La société de cour* [1985], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2008.

FONTAINE, Valérie, DION, Nathalie, *Le grand méchant loup dans ma maison*, Montréal, Les 400 coups, coll. « Carré blanc », 2021.

JOLLIEN-FARDEL, Sarah, *Sa préférée*, Paris, Sabine Wespieser, 2022.

JOSSE, Gaëlle, *La nuit des pères*, Paris, Noir Sur Blanc, coll. « Notabilia », 2022.

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

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

RINKEL, Blandine, *Vers la violence*, Paris, Fayard, 2022.

STANKÉ, Claudie, BARROUX, *Non, non, c'est non !*, Montréal, Les 400 coups, coll. « Petit Loup », 2018.

### 3.2.2. Articles

#### 3.2.2.1. Sur le thème de la corruption

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

ZUFFEREY, Joël, « Vers une anthropologie de la corruption : Les histoires tragiques de Jean-

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

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

### 3.2.2.2. Sur la monstruosité et l'horreur

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

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

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

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

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

## 4. Langue, discours et style

### 4.1. Bibliographie primaire

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

*Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy* [1694], Paris, Classiques Garnier,



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

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

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

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

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

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2016.

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

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

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

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

RENAUT, Olivier, *La Rhétorique des passions – Aristote, Rhétorique II.1-11*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les Anciens et les Modernes », 2022.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2021.

RYCHNER, Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours*, Genève, Droz, 1990.

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

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

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

#### 4.2.2. Articles

GOYET, Francis, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 1, 2013. URL : [Le problème de la typologie des discours \(openedition.org\)](https://journals.openedition.org/rhetorique/337).

LE GUERN, Michel, « Le style dans les Rhétoriques de Caussin et de Vossius », *Littératures classiques* [En ligne], n° 28, 1996, p. 61-68. URL : [Le style dans les Rhétoriques de Caussin et de Vossius - Persée \(persee.fr\)](https://www.persee.fr/doc/lc_0000-0000_1996__28_1_0).

LIGNEREUX, Cécile, « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], n° 6, 2016, note 229. URL : [L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique \(openedition.org\)](https://journals.openedition.org/rhetorique/337).

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

PERRIN, Jean-François, « Le règne de l'équivoque », *Féeries* [En ligne], n°5, 2008, p.133-149. URL : [Le Règne de l'équivoque \(openedition.org\)](https://journals.openedition.org/rhetorique/858).

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