



Féeries

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

8 | 2011

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

La Belle et la Bête en famille. Cousinages historiques et poétiques

The Beauty and the Beast amongst Relatives : Historical and Poetic Cousins

Jean-Paul Sermain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/775>

DOI : 10.4000/feeries.775

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 21-34

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-Paul Sermain, « La Belle et la Bête en famille. Cousinages historiques et poétiques », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.775>

Jean-Paul Sermain

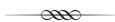
Université Paris 3

LA BELLE ET LA BÊTE EN FAMILLE. COUSINAGES HISTORIQUES ET POÉTIQUES

LA QUESTION DE L'ANACHRONISME dans l'interprétation des textes littéraires est souvent posée en termes généraux : n'importe quel texte pourrait être replacé dans n'importe quel contexte et ce qu'il dit retraduit dans n'importe quel langage porté par sa pertinence propre. Contre cela, il n'y aurait qu'à établir une barrière étanche entre la date du texte et nous et veiller à la description la plus exacte possible de ses « intentions » en les rapportant au contexte contemporain qui détermine ses significations possibles.

Le conte de fées, qui est une branche apparue à la fin du xvii^e siècle en France sur l'arbre du conte merveilleux, a suscité une démarche critique en marge de ce débat et qui en brouille les termes ou qui les traduit *ad hoc*. En effet ceux qui observent le conte de fées comme un phénomène littéraire s'appuient sur les attestations textuelles et en examinent les évolutions en s'arrêtant à chaque moment considéré pour lui-même. Les tenants d'une approche issue du romantisme et qu'on qualifie pour simplifier de « folkloriste » installent ces contes dans un ensemble infiniment plus vaste historiquement et géographiquement, supposent une existence antérieure orale, populaire, universelle, attestée certes récemment, d'histoires similaires, voisines, parentes : tous les contes se retrouvent alors susceptibles d'être mis sur le même plan et étudiés au sein d'un même espace. La notion de « conte type », indispensable pour appréhender des corpus étendus et extensibles, suppose que tous les contes peuvent être superposés pour une radiographie qui en révèle l'ossature commune. Ce squelette est celui de l'histoire, et on sait par expérience la plus familière que le conte se transmet à partir de cette histoire, de ses composantes et de son enchaînement.

La lecture historique du conte de fées invoque sa nature de texte littéraire, dont les liens sont ceux de la réécriture, la lecture transversale se fait au nom d'une culture générale dont la transmission est orale. Sur cette



option est venue se greffer une lecture psychologique qui revendique les invariants de la psyché, transhistoriques eux aussi. La tradition littéraire de la première modernité (qui a vu naître le conte de fées) connaît elle aussi un mode de lecture des textes qui en écarte l'historicité : la poétique définit les règles d'un genre et voit toutes les œuvres en développer les virtualités. Chacun de ses spécimens mérite d'être comparé à l'autre, lu en regard réciproque.

Le conte de fées n'est pas entré dans les poétiques de l'époque, mais il s'est établi assez vite et a été pris en charge par un groupe assez étroit, il a opéré un filtrage d'éléments anciens épars, de telle sorte qu'il a pris d'emblée une forme claire et stable, développée à la fois au niveau des contenus et au niveau de sa mise en scène énonciative (particulièrement raffinée et durable). Le lecteur était ainsi invité à rapporter des textes antérieurs à ce nouveau modèle et à associer aux productions du jour celles à venir : ce qui s'est produit. Par ailleurs, le conte de fées a été rattaché par ses créateurs, Perrault, Lhéritier, d'Aulnoy, Murat, à la fable et à l'exemple d'un côté (c'est-à-dire à des fictions brèves transparentes à une idée générale) et au proverbe de l'autre (qui bat la règle en une monnaie d'échange commode et partout reçue, «denier du rêve» dirait Yourcenar). Le propre de tels récits et de leur schématisation dans des proverbes (qui sont comme des matrices d'histoire : l'oisiveté est mère de tous les vices) est qu'ils migrent et sont disponibles pour servir de principe (de formation ou d'interprétation) à des discours ou à des représentations dans tous leurs états.

Prenons l'exemple de *La Belle et la Bête*. C'est le titre de deux contes très proches de M^{me} de Villeneuve (1740) et de M^{me} de Leprince de Beaumont (1756) qui abrège fortement le premier et modifie l'accentuation de ce qu'elle conserve. Cette deuxième version, plus économique, plus directe, est plus en accord avec l'orientation romantique et enfantine du conte, avec son usage dans la littérature de «jeunesse», elle est aussi assez simple pour favoriser les réemplois. Ce qui est raconté n'est pas neuf. Les folkloristes parlent du «fiancé animal», vaste série, les littéraires remontent à Apulée, à La Fontaine, à M^{me} d'Aulnoy — beaucoup d'éléments communs certes — tous, serait-on tenté de dire — mais néanmoins une disposition inédite, un récit complètement original! M^{me} Leprince de Beaumont envisage l'amour dans la relation avec la famille, aussi met-elle au premier plan le mariage; elle raconte l'histoire dans la perspective d'une jeune fille et exalte son indépendance et sa volonté, et ne lui fait accepter le mariage que lorsqu'elle est totalement libre de choisir. Le conte se prête à des usages multiples, aussi bien conservateurs (mesdemoiselles prenez votre parti de vieux maris grincheux ou tyranniques!), que subversifs

(mesdemoiselles décidez par vous-mêmes et surtout tenez à l'indépendance que procurent l'étude et la compétence!). Cela a soutenu sa longévité, puisqu'il a été amplement diffusé par le livre, la scène et le cinéma. Mais ce conte s'est imposé aussi à cause de son titre, invention géniale : soutenu par son euphonie qu'envient les publicitaires, il offre du couple une représentation mythique en distribuant deux rôles et en les mettant l'un en face de l'autre. Il saisit le couple dans une différence maximale et fait de cette différence le motif d'une histoire incertaine, source autant d'attrance que de conflits, d'horreur que de sympathie. *La Belle et la Bête* est à la fois un conte et un proverbe : c'est à ce double titre qu'il sert à comprendre des situations et à interpréter des textes. Il offre une sorte de réalisation exemplaire et familière de l'histoire d'amour en exaltant la différence maximale entre les partenaires et la voie possible d'une résolution. Cette différence est formulée en termes d'espèce ou d'ordre, comme l'explique dans une adaptation de ce conte Angela Carter¹ :

Although her father had told her of the nature of the one who waited for her, she could not control an instinctual shudder of fear when she saw him, for a lion is a lion and a man is a man and, though lions are more beautiful by far than we are, yet they belong to a different order of beauty and, besides, they have no respect for us: why should they?

Le « monstre » dont parle Leprince de Beaumont se situe à la limite de l'espèce humaine, sur le point de basculer dans l'espèce animale. Les termes utilisés pour figurer cet écart entre les deux partenaires concerne chacun et le partage entre l'homme et l'animal ou ce qu'ils ont en commun, et la nature complexe de la relation amoureuse, à la fois physique et sentimentale, hautement culturelle et pulsionnelle (on parle au XVIII^e siècle de plaisir des sens et d'avidité). La Belle et la Bête possèdent des qualités opposées mais qui sont en chacun des partenaires de l'amour. Angela Carter rapporte la différence « d'ordre » entre le lion et la jeune fille à deux termes « beauté » et « respect » qui interviennent aussi au sein des relations humaines et du couple, et qui sont même les piliers de l'amour : elle se sert ainsi des différences d'espèce pour figurer les conflits entre les partenaires. Elle a choisi de conclure par une métamorphose qui s'opère dans le rapprochement sensuel des corps (en cela elle suit une indication de Leprince de Beaumont : Belle ne ressent plus d'horreur pour la Bête et « se jeta sur son corps »), dans un cas conduisant à l'émergence de l'homme dans

1. A. Carter, « The Courtship of Mr. Lyon », *The Bloody Chamber* [1979], Londres, Vintage Books, 1995, p. 45.

la bête (*The Courtship of Mr. Lyon*), et dans l'autre (*The Tiger's Bride*), à force d'être léchée, la peau de la jeune femme laisse apparaître la fourrure sous-jacente : elle s'est faite bête. Le conte est un interprétant d'un autre : le passé vis-à-vis du présent. Cela peut-il avoir valeur en sens inverse : peut-on lire un texte à partir de son futur ?

Ceux qui se placent dans la perspective des corpus folkloristes dégagent les ressemblances et les différences dans le traitement d'une histoire à partir de ses invariants, ou de ce qui la définit et la distingue. Une stricte lecture historique des textes permet de relier Leprince de Beaumont à Apulée et à La Fontaine, Angela Carter à Leprince de Beaumont. Transversale, la lecture, mais pas dans tous les sens.

Proposons une voie entre ces deux massifs souvent opposés et s'imposant par l'évidence de leurs choix. L'attention à la lettre du texte et à sa situation historique autoriserait alors un relâchement tel qu'on lise un texte à partir d'un autre qui lui succède ? Au point de relire *Le Petit Chaperon rouge* à la lumière de *La Belle et la Bête* de 1740-1756 ? C'est la condition logique pour qu'on fasse l'inverse : qu'on lise « *La Belle et la Bête* » comme une réponse au *Petit Chaperon rouge*. Mais on s'aperçoit dans ce croisement que des chaînons manquants nous sont fournis par La Fontaine, par *Le Loup et l'Agneau*, et que la relation entre les deux contes et la fable sont encore plus nets si l'on fait entrer dans la danse un roman ultérieur qui amplifie *Le Petit Chaperon rouge*, *Les Liaisons dangereuses* : *La Belle et la Bête* leur répond préventivement...

Un tel parcours s'appuie sur des propriétés du conte qu'on rapprochera de ce qui en définit la condition : il vaut par une histoire et par les usages qui en sont faits. Il se transmet, s'adapte, se transforme, s'hybride, se mêle. Il intègre à la fois une mémoire et une grammaire assez simple, de telle sorte que ses variations sont toujours plus ou moins des reprises, des souvenirs, des allusions : son matériau a toujours déjà été une histoire ; et sa grammaire ouverte autorise des agencements neufs. Le contenu d'une histoire s'apparente à ce que fournit une langue et il est approprié par des discours qui sont des répliques et qui en appellent d'autres. Le conte se développe dans une dimension dialogique, chaque nouveau conte se greffant comme une réplique sur ce qui était en attente (renvoyons aux récents et féconds travaux de Ute Heidmann et Jean-Michel Adam). *La Belle et la Bête* reprend Apulée et d'Aulnoy et, en modifiant ses emprunts, il les commente.

Cette sorte de transversalité du conte intervient conjointement à un autre niveau, celui de la mise en forme d'une expérience commune : les questions du couple amoureux et de la différence de nature entre les deux

sexes, l'articulation de la valeur culturelle et de la bestialité, des limites entre les ordres et leur confusion, intéressent non un conte mais leur succession. Ce qui est vu par la psychanalyse comme des constantes constitutives du sujet parlant peut être entendu, selon la tradition rhétorique jusqu'à sa reprise par Michel Meyer, comme des points de vue dans une « cause » ou une « question générale », comme des arguments en forme de fable ou d'histoire. La lecture « anachronique » trouve ainsi une justification dans le fait que le conte et sa fable sont en quelque sorte d'une étoffe commune, à lire les uns à la lumière des autres parce qu'ils partagent des termes ou des matériaux ou des questions. L'anachronisme est alors restreint à certaine dimension de pertinence. L'une si l'on veut est appréhendable comme genre, qui subsume le changement historique dans une permanence poétique, l'autre comme fable en ce qu'elle informe un type d'expérience, la saisit et en offre une compréhension. Ainsi *La Belle et la Bête* finit par rassembler une série de contes et de situations narratives, la condense, la manifeste, la rend encore plus visible et maniable, échangeable : on la lira à partir des usages ultérieurs qui en ont été faits, qui en déclinent une des virtualités, qui expriment une des positions à l'intérieur d'un débat ou d'un dialogue qu'elle ouvre.

À titre d'exemple, je propose de regarder comment le face à face de la Belle et de la Bête peut nous aider à lire des textes antérieurs et postérieurs, qui de leur côté fournissent des clés de lecture pour les deux contes des dames Villeneuve et Leprince de Beaumont : la suspension de l'ordre chronologique, dans les limites que nous fixent les genres du conte et de la fable (ramenée ici à un titre binaire, à un couple exemplaire), amène à une lecture dans tous les sens, progressive et régressive. Cela suppose que les textes laissent dans les mots, les figures et les histoires des traces et que celles-ci s'accumulent et se répondent.

Ces transferts s'accrochent à des termes : la bête de M^{mes} de Villeneuve et de Leprince de Beaumont résume le dragon, le marcassin, mais aussi le loup (Angela Carter invoquera le lion et le tigre). La bête est aussi un homme (ce qui en fait un monstre) : cette combinaison intéresse particulièrement la figure du loup. L'amoureux fait loup est aussi un loup qui parle, c'est un loup pour l'homme. C'est cette seule composante de la fable que retiennent les philosophes du droit politique. Commençons par eux parce qu'ils fournissent les implications tues des fables et des contes réduits à leur histoire.

Dans le *Second Discours sur l'origine et les causes de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau conteste la thèse de Hobbes et la résume pour le lecteur à travers la fameuse phrase : « *Homo homini lupus* » — l'homme

est un loup pour l'homme (phrase venue de Térence). Cette simple proposition contient une fable qui soutient le choix politique de l'absolutisme : l'homme est naturellement cruel, et seule une autorité indiscutable et extérieure aux intérêts des particuliers peut imposer un ordre général et utile à la chose publique. Le « loup » ici est métaphorique et implique que l'homme avec les autres hommes se conduit en prédateur violent, et en outre comme un animal, c'est-à-dire comme s'il appartenait à une autre espèce que l'homme et tirait de cette double appartenance un surcroît de force et de sauvagerie, comme s'il développait dans le monde des hommes l'appétit propre au loup. Cette phrase pose un clivage ou un dédoublement de l'homme : il oublie en quelque sorte son humanité dans ses rapports aux autres hommes. Cette phrase pose donc un problème logique (l'homme devient inhumain). Rousseau y répond en s'appuyant sur l'idée de la bonté originelle de l'homme et il fait de son oubli de l'humanité un produit de son histoire, une conséquence des rapports entre les hommes et de l'inégalité qui s'installe, avec les désirs d'appropriation et de domination qu'elle accompagne ou entraîne. Rousseau réinterprète la phrase de Hobbes en l'associant à l'image finale du Leviathan : cette lutte de tous contre tous n'est pas celle des animaux mais celle d'un état social arrivé au dernier stade de la décomposition.

La Fontaine a enrichi cet imaginaire du loup parmi les hommes et de l'homme loup avec deux fables successives du premier livre (1668) : *Le Loup et l'Agneau* (fable 10) et *Le Loup et le Chien* (fable 5). La plus connue, peut-être à cause de ses usages pédagogiques, est *Le Loup et l'Agneau*. Son sujet est ancien : le loup surprend au bord d'une rivière un agneau, lui fait mille reproches infondés, et, sans avoir établi son bon droit, le dévore. Le vers qui lui sert d'ouverture est passé en proverbe : « La raison du plus fort est toujours la meilleure. » Ce vers tire sa richesse du double contexte de la pensée de Hobbes et de celle de Pascal : la justice ne peut rien contre la force. L'originalité de la fable tient au fait que cette violence finale intervient au terme d'un procès qui lui donne un vernis de légitimité : le loup, avant de croquer l'agneau, engage avec lui une dispute et présente des arguments, réduits par l'agneau et le conteur à leur vide sophistique. La fable suppose donc une instance de jugement rationnel qui évalue la qualité des arguments et l'imposture du loup, mais à l'intérieur de l'univers de la fable personne n'intervient pour arbitrer entre les deux partis et faire reconnaître le droit. Le loup conserve les apparences de la civilité pour exercer sa violence. La violence est inscrite au cœur de l'état civil et vient corrompre le discours de la justice et de la loi. L'implication du discours de persuasion et du conflit judiciaire dans le cours de l'histoire engage

donc le sens même de la fable. L'issue du procès, d'un côté, établit par avance l'échec de toute leçon, de toute expression de son bon droit : les méchants loups seront toujours les plus puissants. En même temps, la fable de La Fontaine se situe au-dessus de cette brutalité et en dénonce les masques : elle exprime au moins l'exigence d'un ordre meilleur et en fait imaginer la possibilité. Le contexte proche fait de l'absolutisme une réponse au dilemme, dans le prolongement de la pensée de Hobbes : seul un pouvoir supérieur à celui du loup l'empêcherait de nuire et donnerait à l'agneau sa chance. Mais la pensée du XVIII^e siècle tire la fable dans une autre direction : elle confie à l'écrivain et aux lecteurs le soin de dénoncer les impostures de la violence, la sophistication des brutes. L'injustice même du loup ouvre en effet une porte d'espoir : il doit utiliser les armes de la vie civile, feindre une apparence de justice. L'instance critique de la fable implique la possibilité de démasquer le méchant et surtout de s'appuyer sur les principes de la rationalité : la question ouverte est celle des moyens politiques pour transformer le droit en fait. Mais la fable est déjà engagée dans ce processus : elle n'est pas sans pouvoir propre.

Dans le même livre I, comme en un diptyque énigmatique, La Fontaine présente *Le Loup et le Chien*. Cette fable s'oppose au *Loup et l'Agneau* par son propos et aussi par son style : elle ne fournit aucune espèce de moralité ou de phrase en tenant lieu. La fable comporte trois moments. Dans le premier, le loup renonce à attaquer le chien qui se révèle trop fort pour lui. Dans le second, le chien séduit le loup en lui peignant les délices de sa vie. Dans le troisième, le loup découvre la trace du collier porté par le chien, et celui-ci doit lui avouer qu'il ne court pas où il veut, qu'il est attaché, et en conclusion le loup s'enfuit « et court toujours » : le geste ici manifeste et signifie son pari libertaire. Le loup a refusé de se laisser domestiquer. Il ne flattera pas le maître et n'en attendra nulle caresse. Le loup est donc qualifié par son goût supérieur de la liberté. La fable *Le Rat des villes et le Rat des champs* soutient la même opposition entre confort servile et liberté.

La valeur de cette fable va apparaître avec le fameux conte de Perrault, *Le Petit Chaperon rouge* (publié avec les autres *Histoires ou contes du temps passé* en 1697). Rappelons-en la teneur : une petite fille est chargée par sa mère d'apporter du beurre à sa grand-mère, et, sur le chemin, elle a le tort d'écouter un loup, de s'engager dans un jeu avec lui, et elle lui donne ainsi l'occasion d'arriver le premier à la maison de la grand-mère. Le loup dévore cette dernière et il la remplace dans son lit, en se déguisant. Il trompe ainsi le Petit Chaperon rouge qui la rejoint au lit et il la mange. Tel est le dernier acte du conte. La moralité qui suit propose une interprétation du conte qui substitue à la petite fille une jeune fille et

qui transforme le loup en homme et déplace la scène dans la chambre d'une femme : là, par son humeur accorte, complaisant, doux, doucereux, l'homme loup présente un danger d'un autre ordre. Il trompe, il séduit, il possède la femme. Sans le dire, le texte implique que le danger du loup est d'ordre sexuel : le loup séduit, dans le sens où il détourne du droit chemin la jeune femme (le Petit Chaperon rouge emprunte la voie longue qui lui donne l'occasion de s'amuser en chemin) et il lui fait connaître les plaisirs de la chair. Cette interprétation fait donc du loup une métaphore du séducteur et de la dévoration animale une métaphore de la relation sexuelle. L'adjectif « dangereux » explique la métaphore, en reliant l'univers du loup à celui des hommes. L'adjectif dangereux sert aussi à articuler le conte sur sa moralité. En effet, ce mot sert de conclusion : « Mais hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux / De tous les loups sont les plus dangereux. » Et dans le conte, le seul passage qui ait une portée explicative et morale, qui introduise un jugement sur la situation, annonce cette interprétation : « La pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup, lui dit [...] ». Cette phrase, dans le cours du conte, est énigmatique et suscite la curiosité du lecteur : dans l'univers du village et de la forêt, il va de soi que les loups sont dangereux et qu'il faut tout faire pour éviter de les rencontrer.

Le conte invoque dans la « moralité » la réalité sociale de la sexualité d'Ancien Régime. Assez anodine pour les hommes, elle est strictement surveillée, interdite aux jeunes filles : tout manquement peut avoir des conséquences dramatiques. Elle constitue un danger moral, religieux, familial. Le conte figure l'inégalité entre les sexes en transformant l'homme en loup : l'homme est un loup pour la femme. Mais c'est un loup qui parle et qui séduit (il est doux, il est doucereux) : le danger du loup reprend aussi ces deux incarnations préalables chez La Fontaine. Dans le conte, le loup ne peut dévorer d'emblée la jeune fille, il en est empêché par les bûcherons et doit emprunter un détour ; il utilise le langage et les jeux qu'il instaure (ceux dans la forêt et ceux du lit) et conduit la petite fille à se plaire en sa compagnie et à solliciter même, par ses questions, l'activité érotique du loup. Le conte permet à la fois de lire l'entreprise du loup comme une simple ruse, comme une tromperie qui emprunte le masque de la belle parole (en cela il serait comme le loup face à l'agneau) ; mais aussi comme la découverte du plaisir : ce qui est dangereux chez le loup est qu'il sollicite le désir de la femme, son goût du jeu, et sa curiosité sexuelle. Mais, nous rappelle Perrault, les deux partenaires ne sont pas égaux. C'est ici que prend sens la métaphore du loup. Celle-ci fait pour une part de la sexualité une violence animale : l'homme oublie son humanité en suivant

ses envies brutales, le besoin sexuel étant assimilé à celui de la faim (ils sont au plus analogues). Dans la première scène du *Jeu de l'amour et du hasard*, la comédie de Marivaux (1730), Silvia dépeint des maris qui chez eux redeviennent des brutes : ici l'animalité n'est pas celle de l'appétit (sexuel) mais de la violence et du plaisir qu'elle procure. Une telle représentation métaphorique met au premier plan le déséquilibre de la relation amoureuse : la femme est à la fois une partenaire et une victime. Le loup se laisse guider par son simple « appétit » : il veut manger, il veut profiter de la femme.

Le Jeu de l'amour et du hasard voit le problème social que pose la violence des maris : elle contrevient à l'idéal de civilité hérité du XVII^e siècle et développé au XVIII^e siècle : les maris y souscrivent dans l'espace public et l'oublent dans l'espace privé. Le loup a quitté l'espace libre de la forêt pour celui « apprivoisé » de la nouvelle civilité, mais il y importe ses instincts, il se sert de la politesse qui devait véhiculer les principes de paix et d'harmonie pour ne rechercher que ses propres avantages, en contradiction avec toutes les règles de la justice. Le loup garde donc quelque chose de sa liberté au sein de la société. Mais il est alors l'incarnation du loup de Hobbes : l'homme agit en loup non dans l'espace naturel mais au sein même de la société. Ce que met en évidence *Le Loup et l'Agneau* : le loup prend le détour du procès et de l'éloquence (certes pervertie) pour arriver à ses fins brutales. Ce que fait aussi le loup de Perrault. Mais son terrain est tout nouveau par rapport aux fables précédentes : c'est celui de l'amour et de la sexualité. Il est donc associé au beau langage, au jeu de la galanterie, et il implique une interaction, puisque la femme est tout autant tentée par l'amour et la chair que les hommes. Ce qui va intéresser le XVIII^e siècle est le lien entre le langage et le désir, et plus précisément entre le langage (le plus civil) et la violence qui en est le principe et la fin : la question posée par la sexualité est en effet qu'elle menace l'ordre de la civilité par son autonomie et sa virulence anarchique, mais surtout par la contradiction entre l'échange qu'elle implique dans son exercice et la dissymétrie très forte entre les partenaires qui peut être liée à la différence économique et surtout à la différence des genres : les attentes ou les exigences sociales ne sont pas les mêmes pour les deux sexes.

L'attrait pour le beau langage se combine pour le loup avec l'attrait de la liberté, mais le conte de Perrault fait apparaître entre eux une contradiction. Le loup n'est pas chez lui, dans la forêt « naturelle », mais dans l'espace intime de la femme, celui que les précieuses avaient voulu associer à la civilité publique : recevoir le public dans sa chambre, c'est en exclure les actes intimes. L'homme loup vient menacer ce projet de civilité, aidé par la force de l'amour, le plaisir du jeu et la curiosité féminine. La

séduction verbale fait partie de la tradition ancienne de la « *beffa* », du bon tour : l'assimilation même des deux désirs de la nourriture et de l'amour tend à ramener l'activité sexuelle à la satisfaction d'un besoin, et donc au plaisir physiologique qu'elle procure. Le développement du jeu au sein du conte, dans les deux dialogues entre le loup et le Petit Chaperon rouge, relie étroitement l'amour à ce discours de séduction. Ce lien va occuper dans le roman du XVIII^e siècle la première place, une fois associé par ailleurs avec le motif libertaire que La Fontaine a attribué au loup : le héros séducteur fait dans l'amour la preuve de son indépendance et satisfait ainsi, au sein de la société, un goût « naturel » de la liberté. En cela il continue à se comporter en loup : il profite au fond de ce que la société ménage une chance à la prédation sexuelle. Ce motif libertaire on le sait devient un instrument de séduction, le motif même qui doit conduire à l'abandon de la jeune fille : ce qui était implicite dans le conte de Perrault devient au contraire revendiqué par le loup, ce qui ravit la partenaire.

Mais la fable de Perrault ne se réduit pas à cet usage de la séduction verbale, son propos repose sur la double nature de l'homme loup, sur le clivage de sa personne et sur la dissymétrie entre les deux partenaires : l'homme loup fait une victime. Une série de romans de la séduction libertine au XVIII^e siècle, ceux que la postérité retient, reprend cette configuration et ce noyau narratif qui associe la scène de séduction avec le dédoublement des personnages. Le libertin amoureux n'est libre que pour lui-même et se montre impitoyablement cruel avec sa partenaire : le séducteur n'exploite pas seulement les conséquences sociales de la liaison charnelle, il y ajoute également l'humiliation de sa partenaire et les effets de son inconstance. Le roman libertin développe ainsi les sens dans lesquels le libertin peut se montrer un loup. Il imagine le plaisir propre pris à être loup, c'est-à-dire à exercer une violence « brutale » dans la relation amoureuse ou conjugale. Le loup libertin n'est pas seulement insouciant des effets de sa satisfaction, il entend profiter aussi de sa puissance pour en tirer des plaisirs propres. La violence a ainsi une motivation psychologique et non plus seulement physiologique. Le conte de Perrault invitait à ce développement par la dernière scène où le loup s'amuse à retarder la dévoration et amène la jeune enfant à la solliciter.

C'est cet ensemble de caractéristiques que reprennent et développent *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (1782) : on y retrouve les différentes fables que nous avons évoquées. La corrélation se manifeste peut-être d'abord dans la convergence thématique exceptionnelle et l'invention par Laclos de moyens romanesques spécifiques pour exprimer la double nature de l'homme loup. Laclos reprend à Crébillon certains procédés

du roman par lettres pour imposer d'emblée la double nature des deux héros séducteurs qui exposent dans leur correspondance leur vraie nature prédatrice et prennent devant le public et avec leur proie un visage « doucereux », civil, galant. M^{me} de Tourvel sait que Valmont est un loup mais finalement accepte de parler avec lui et croit qu'il a changé de nature. Comme le loup, les deux héros trompent par leur séduction verbale ; et leur plaisir de destruction est adaptée à l'âge moderne qui autorise par ailleurs une certaine liberté dans les mœurs : Valmont corrompt Cécile et lui donne les manières d'une prostituée, et c'est pour une prostituée qu'il veut la faire passer dans le monde ; M^{me} de Merteuil humilie ses partenaires ; et elle obtient de Valmont qu'il rompe avec M^{me} de Tourvel dans une lettre particulièrement violente. Le conte du *Petit Chaperon rouge* aide à comprendre la conclusion, souvent dénoncée comme artificielle par la critique. En agissant en loups dans la société la plus polie et en utilisant toutes les formes de la politesse pour exercer leur violence, les personnages se sont installés dans un enchaînement et une surenchère de violences. Ces violences ne peuvent plus être arrêtées par la société (puisqu'elles en empruntent le langage, comme le loup face à l'agneau) et elles culminent dans la folie, la maladie, le duel et de l'exil. Le défaut de résistance sociale ne peut que laisser se développer sans limites la violence : celle-ci trouve alors en elle-même sa fin, dans une exacerbation décrite par Rousseau et que Sade poussera à un point d'hyperbole fantaisiste. Cette transformation de la fin du *Petit Chaperon rouge* vient de ce que la consommation sexuelle est devenue trop facilement accessible et ne constitue donc plus la fin de l'entreprise des loups. Le propos du *Petit Chaperon rouge* est donc étoffé par la lecture rousseauiste de la fable d'Hobbes, ou simplement par les implications de l'analogie proposée par le conte même de l'homme loup : les satisfactions qu'il prend ne sont pas exactement celles du loup mais celles du loup face à des proies d'une autre espèce. Merteuil et Valmont ne traitent pas leurs partenaires en êtres humains, ils se sentent et se veulent d'une autre espèce.

Laclos ne signale pas le lien de son roman avec le conte du *Petit Chaperon rouge* en utilisant l'image du loup. Mais Laclos reprend le terme même qui servait à Perrault pour expliquer l'assimilation du loup au séducteur, celui de « danger » et de « dangereux ». On l'a vu, le message moral du *Petit Chaperon rouge* s'appuie sur une même formule répétée deux fois, faisant du loup un être « dangereux » (et en identifiant le « danger » à sa parole « doucereuse »). Le loup est dangereux par ses liaisons. Dans le roman de Laclos, c'est la « liaison » qui remplace le « loup », notons qu'il commence par la même lettre « l » qu'on retrouve aussi dans les noms des deux loups,

Merteuil et Valmont, comme dans celui des deux victimes qu'ils vont dévorer, Cécile et Tourvel. Il faut la convergence entre ces reprises verbales et sémantiques, et d'autre part la traduction des singularités de la situation du conte dans le langage spécifique du roman pour qu'on puisse reconnaître dans *Le Petit Chaperon rouge* le modèle des *Liaisons dangereuses*, un peu comme une fable. Elle fournit un scénario, un ensemble de situations et d'acteurs, et surtout des questions sur les rapports entre violence et civilité, entre la justice et l'individu : comment le désir légitime de liberté peut-il être en même temps soumis à la loi ? Comment éviter que la loi soit détournée par le plus puissant et par le plus séduisant ?

Le dernier développement ici retenu du *Petit Chaperon rouge* chez Laclos rend plus net le lien qu'a établi *La Belle et la Bête* : elle répond par avance à ce transfert dans le monde parisien d'avant la Révolution en inventant un autre parcours pour le couple du séducteur et de sa victime. Elle en inverse presque tous les termes que nous avons rencontrés : la violence des deux loups de La Fontaine et de Perrault, des hommes loups de Marivaux et de Laclos, est dissimulée dans la politesse, elle en emprunte même le langage et voit dans cet usage ses pouvoirs et ses jouissances décupler. Villeneuve et Leprince de Beaumont reviennent à la menace initiale de la « *fabula* » d'Apulée, mais, alors que celui-ci la suspend ensuite, comme il confie à Zéphir le voyage aérien de Psyché, elles choisissent de lui donner toute sa réalité : la Bête condamne à une mort immédiate et injuste (comme un autre Schariar dans *Les Mille et Une Nuits*) le père, puis la fille, et celle-ci va au devant d'une mort annoncée qu'elle anticipe comme une dévoration. Le retournement se fait après l'acceptation de l'exécution arbitraire, et la Belle se voit traitée en reine, selon le dispositif même du discours galant (tel que Claude Habib l'a brillamment restitué dans *Galanterie française*²) : elle se voit offrir tous les agréments du luxe contemporain et, ouvrant un livre, y lit : « Souhaitez, commandez ; vous êtes ici la Reine et la Maîtresse. » Ce n'est pas ce qu'elle voit : « Vous êtes le Maître », répondit la Belle en tremblant. « Non, répondit la Bête, il n'y a ici de Maîtresse que vous. » Mais, comme le dit expressément Apulée pour Psyché, cette reine est confinée dans une « prison dorée ».

Villeneuve et Leprince de Beaumont figurent ainsi la condition de l'éminence féminine dans le Paris rococo, dont Prévost fait son sujet dans *l'Histoire d'une Grecque moderne* de 1741 (peut-être écho du livre de Villeneuve) : couronnée et enchaînée. La violence initiale est donc camouflée, mais jamais

2. Cl. Habib, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006.

oubliée. L'histoire des deux héros apprend à lui donner une autre réponse, sur deux plans. La Bête est progressivement amenée à suspendre la loi d'emprisonnement, laisse la Belle retourner chez elle et ne le lie que par une « parole » qu'il lui est loisible de ne pas respecter puisqu'un tel engagement est invalidé par les conditions dans lesquelles il est fait, comme l'explique L'héritier de Villandon à la fin de *Finette* (dans les *Œuvres mêlées*, 1695) : Bel à voir s'est cru tenu par la promesse faite à son frère sur son lit de mort de tuer Finette dès qu'épousée, mais « il ne comprenait pas comment il avait eu la faiblesse de ne pas voir la nullité des malheureux serments qu'on avait exigés de lui par artifice ». D'autre part, Villeneuve a étoffé les relations du couple d'une histoire antérieure de la Bête, rapportée à la fin dans un récit supprimé par Leprince de Beaumont, expliquant son comportement par la violence qu'il subit lui-même, autre Joseph, de la part d'une fée lubrique qui lui a servi de mère. Cela est peu nécessaire puisque cela revient à redire de façon compliquée ce qui est contenu dans son être de Bête : il est lui-même prisonnier de sa violence, contraint à menacer et à emprisonner Belle, et cette conduite est comme le prolongement du destin qui en fait une bête, sa sottise et sa force. (Dans *Le Prince Marcassin*, Aulnoy peint un héros bestial incapable de résister à son envie de mariage et à la force de ses dents.) En termes modernes, on dirait son destin social et son destin pulsionnel. La résistance de Belle évite la consommation « avide » du corps telle que *Le Petit Chaperon rouge* l'installe en conclusion et, en dilatant l'attente et la frustration, elle permet à la Bête de s'affranchir lui-même de sa violence et de son pouvoir arbitraire.

Villeneuve et Leprince de Beaumont font entrer dans leur orbite le conte de Perrault (et par anticipation le développement de celui-ci dans *Les Liaisons dangereuses*), révèlent certaines de leurs implications morales et philosophiques (en cela entraînant dans leur sillage Hobbes et Rousseau), mais c'est pour construire un scénario opposé et donner à la femme la chance d'une résistance et d'un sauvetage, non d'elle-même seulement (comme dans la vengeance ultime de la version Grimm du *Petit Chaperon rouge*) mais de l'un comme l'autre : c'est un conte d'amour et de bonheur, qui trouve son prolongement dans *La Nouvelle Héloïse* telle que Cl. Habib l'a lue dans *Le Consentement amoureux*³.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

3. *Id.*, *Le Consentement amoureux*, Paris, Gallimard, 1998.

La valse des associations d'un texte à l'autre, d'une fable à sa métamorphose, nous conduit-elle au vertige langoureux? Le lecteur est-il prêt à s'étourdir du parfum des fleurs du mal? Le risque de la lecture anachronique est que son arbitraire ignore les limites. Tout est métaphorisable. Toute violence est loup. Tout loup séducteur. Nous avons même excédé le genre du conte merveilleux en considérant le proverbe hobbesien, les fables de La Fontaine, une comédie de Marivaux, le roman libertin de Laclos. Cela en s'autorisant du fait que le conte est d'abord une histoire que résume un titre dans son éclat : *La Belle et la Bête*. La fable vient du conte et y revient et elle agence des éléments formés et marqués ailleurs et c'est ailleurs qu'elle butine et virevolte avant de s'éloigner dans une valse sans fin. La bête qui parle, la bête dans l'homme, l'homme bête en amour, le salon jungle, autant d'éléments qui ont trouvé leur place dans le conte et qui sont disponibles. Le lien interprétatif repose donc conjointement sur des continuités historiques, sur des enchainements poétiques et sur des cousinages intellectuels : la bête homme confrontée à la Belle, la bête sauvée par l'amour, l'homme bête dans l'amour trouvent leur sens dans la réflexion sur la force et la loi, la vérité et le sophisme, le droit et la violence. La philosophie aussi se sert des fables et des contes : ils trouvent alors en elle le sens de leurs personnages et de leurs conflits. Récit et histoire, le conte ne saurait se limiter à son genre, il trouve en lui son unité et sa fermeté, que résume le titre, mais il se retrouve aussi dans d'autres textes comme argument ou comme modèle de la représentation, comme schéma et comme question. C'est alors une problématique, une pensée, qui en lui s'articule, et qui, de cette articulation, s'emprunte et se transmet. Ce qui restreint l'anachronisme n'est pas une limite générique ou temporelle, mais ce que comporte le conte dans les usages et les analyses qu'il fournit : en le décomposant, en retenant en lui une fable ou une situation ou un débat, il devient alors loisible de poursuivre chaque élément dans ses continuités et ses reprises, à condition que soit toujours reconnaissable le lieu d'où il provient, le conte de *La Belle et la Bête*. Ultime avatar d'une série, foyer qui capte les rayons éloignés, engagé dans de nouveaux incendies.