



**Féeries**

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

13 | 2016

Contes et morale(s)

---

## Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes* de Perrault

*Poetic of the Narrative: Moral Life and Moral Sense in Perrault's Tales*

Jean-Paul Sermain

---



### Édition électronique

URL : <http://feeries.revues.org/996>

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2016

Pagination : 47-64

ISBN : 978-2-8310-335-3

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Jean-Paul Sermain, « Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes* de Perrault », *Féeries* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 26 avril 2017. URL : <http://feeries.revues.org/996>

---

POÉTIQUE DU RÉCIT :  
VIE MORALE ET SENS MORAL DANS LES *CONTES* DE PERRAULT

**L**ES TEXTES LITTÉRAIRES ont-ils pour vocation de transmettre une morale ? Le sentiment le plus partagé est non, et que cela convient seulement à des fins étroitement utilitaires (féministes ou sanitaires par exemple) et plus largement à ceux qui participent à l'éducation des enfants. Tel est désormais le sort assigné aux *Contes* de Perrault. Celui-ci d'ailleurs soutient ce mode de lecture puisqu'il met en avant les « moralités » à tirer de ses contes : annoncées dans le titre, elles figurent à la fin de chaque conte, détachées et remarquables par leur forme versifiée<sup>1</sup>. Les préfaces et commentaires assez nombreux dont il accompagne ses contes<sup>2</sup> — qui ont un effet décisif sur l'appréhension du genre, même s'ils ne deviennent classiques qu'au XIX<sup>e</sup> siècle —, les caractérisent par leur signification morale dont seraient à l'inverse dépourvues les histoires analogues venues de l'Antiquité. Les contes de Perrault, à cet égard, se distingueraient ainsi de nos exigences contemporaines par un double archaïsme. D'une part, ils s'appuieraient sur une conception traditionnelle de la vie morale fondée sur une définition de ce qui est « le propre de l'homme », une nature excellente qui se présente plutôt comme une essence à incarner qu'une origine historique susceptible de progrès (dans l'optique moderne très bien représentée par le *Second Discours* de Jean-Jacques Rousseau). La morale, dans cette acception ancienne, cherche à définir ce qui rend la vie bonne, c'est-à-dire heureuse pour celui qui la suit et par conséquent juste pour les autres : elle détermine la conduite de chacun et ses rapports aux autres. Elle a une dimension individuelle et collective, sinon politique

---

1. Pourtant les éditions des contes qui s'adressent aux enfants le plus souvent les suppriment, et Grimm qui insiste de plus en plus au fil des éditions sur la finalité éducative des *Kinderundhausmärchen* abandonne cette pratique même quand il reprend des histoires venues de Perrault. Ainsi en va-t-il par exemple pour sa version de « Cendrillon ».

2. Par commodité, on utilisera le terme de « seuil » proposé par Gérard Genette pour les désigner.

comme le souligne Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* et les *Politiques*. La morale chrétienne s'intéresse davantage à l'âme, et elle s'applique en conséquence à ce qui s'adresse à César; des théologiens comme Thomas d'Aquin ont pensé l'articulation entre ce qui relève de la foi et ce qui relève de la raison — il conçoit une morale naturelle.

L'archaïsme de Perrault viendrait en second lieu de ce qu'il chargerait l'œuvre littéraire d'exprimer et de favoriser les règles permettant d'atteindre cette excellence morale. C'est ce qui apparaît à la fois dans sa critique des histoires produites dans l'Antiquité, alors les plus familières à ses lecteurs, et dans le nouveau type d'histoires qu'il entend raconter, au contraire fort surprenantes. L'insouciance des auteurs de l'Antiquité est telle que leur récits vont jusqu'à donner des leçons d'immoralité. Ainsi en est-il de l'histoire de la matrone d'Ephèse (qui figure dans le *Satyricon* de Pétrone et que La Fontaine a racontée à son tour) : sa moralité est « que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soient véritablement<sup>3</sup> ». La moralité reposerait donc sur une généralisation de ce qui est représenté, et elle reviendrait ici à rendre le vice acceptable : « Qui ne voit que cette moralité est très mauvaise, et qu'elle ne vise qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple, et à leur faire croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voie commune<sup>4</sup>. » On pourrait lire dans *Madame Bovary* une légitimation de l'adultère (trop banal) et c'est dans cette optique que Rousseau lit les romans et les pièces à succès de son époque : ils accréditent la licence amoureuse, valorisent le luxe, favorisent l'esprit de concurrence et ruinent la sympathie.

Le refus de donner une leçon de bien vivre serait poussé au point de favoriser une vie mauvaise, soit en recommandant des conduites vicieuses (ainsi que le font les instituteurs pervers de Sade), soit en en faisant une norme qui les rend invisibles. La nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*, qui se termine par la remarque désinvolte du narrateur, « je cherche bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point », ne saurait dissimuler qu'elle exalte le plaisir des sens indépendamment de tout engagement. Le refus de la morale soutient ainsi en fait un éloge naturaliste de l'hédonisme effréné. La corruption du lecteur, selon Perrault, viendrait en outre de la complaisance que sollicitent par leur mode d'expression indirecte la plupart de ces récits. Il y fait référence à la fin de sa préface : « J'aurais pu rendre ces contes plus agréables en y mêlant certaines choses

3. Ch. Perrault, *Contes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 50.

4. *Ibid.*

un peu libres dont on a coutume de les égayer<sup>5</sup>. » Le lecteur serait amené à anticiper la liberté des comportements par le déchiffrement des doubles sens salaces, des suggestions sexuelles, par le renversement des aspirations élevées au vu de la mécanique des corps et des appétits. Le lecteur ainsi devient complice d'un propos immoral puisqu'il participe à son repérage, et y prend un plaisir analogue à celui des personnages licencieux. C'est ce processus qui, pour la pensée classique, définit le texte obscène<sup>6</sup> : il amène à trouver une application malhonnête à un énoncé apparemment convenable<sup>7</sup>. Les autres histoires antiques examinées par Perrault ne prônent pas l'immoralité, mais elles sont amORALES puisqu'elles ne cherchent qu'à « plaire » au lecteur : elles y parviennent par leur élégance et les agréments qui les ornent ; ainsi la fable de Psyché, dont on cherche en vain le sens, est « en elle-même très agréable et très ingénieuse ». Le lecteur admire le talent de l'écrivain, son esprit, son invention. Cette appréciation de la qualité artistique du conte répond parfaitement au critère du « goût » invoqué par Perrault au premier paragraphe de sa préface. Cette critique s'inscrit dans le débat religieux sur la légitimité d'une distraction purement récréative.

Dans ces attaques, Perrault laisse entrevoir en creux ce qui caractérise ses contes : ils présentent des comportements qui sont conformes à des choix moraux et ils incitent les lecteurs à les adopter. En effet, ils exposent les règles des comportements suivies par les personnages, ils en donnent les motifs — le souci de bien vivre — et ils en représentent la mise en œuvre couronnée de succès. Perrault ainsi laisse entrevoir trois étapes dans la formation du sens moral : exposer les lois de la vie intérieure et de la vie sociale, distinguer ce qui est souhaitable et bon de ce qui est nuisible et mauvais, indiquer le chemin de l'effort et de la récompense.

Le conte qui illustre sans doute le mieux cette dynamique à trois temps est « Les Fées<sup>8</sup> ». Ce pluriel a déconcerté puisqu'une seule fée intervient, on pourrait le comprendre comme l'annonce d'un conte sur « les fées » vues à partir d'une seule. Le conte ne montre pourtant pas la diversité des fées mais deux réactions distinctes à une fée qui se présente sous deux jours contraires. L'essentiel du conte repose sur les deux manières contrastées de lui répondre qui confirment l'opposition des deux caractères construite en diptyque : une sœur est qualifiée par « sa douceur et son honnêteté », et

5. *Ibid.*, p. 52.

6. Voir A. Principato, *Eros, logos, dialogos. Huit études sur l'énonciation romanesque de Charles Sorel à Germaine de Staël*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Éditions Peeters, 2007, p. 9-20.

7. C'est la voie empruntée par le conte de fées libertin au XVIII<sup>e</sup> siècle, sa portée est fort limitée : qui doute que le plaisir des sens soit un plaisir ? Là s'arrête sa morale.

8. Il figure aux pages 165-167 de l'édition citée.

l'autre au contraire est « orgueilleuse » et « désagréable ». La mère choisit la seconde, à qui elle ressemble, et maltraite la première. Celle-ci est obligée d'effectuer les tâches domestiques les plus viles. Alors qu'elle est allée chercher de l'eau à la fontaine, elle répond obligeamment à une pauvre vieille qui survient et lui sert à boire avec beaucoup de délicatesse. Bien lui en a pris. Cette vieille est une fée qui lui accorde pour don de laisser échapper de sa bouche à chacune de ses paroles fleurs ou pierres précieuses. La mère voudrait que sa fille préférée imite cette conduite et en tire profit, elle l'envoie à la fontaine. Malheureusement cette fille mal élevée n'est habituée ni à obéir ni à rendre service. Quand une femme riche arrive à son tour à la fontaine et demande à boire, elle est rabrouée avec violence. Cette passante n'est autre que la fée qui a pris un autre masque, elle dote la jeune malapprise d'émettre crapaud et serpent à chaque mot prononcé ! La seconde phrase du conte l'avait présentée avec sa mère en annonçant « qu'on ne pouvait vivre avec elles ». L'orgueilleuse rejetée de tous, y compris de sa mère, meurt au coin d'un bois tandis que l'honnête aux paroles d'or séduit un prince et l'épouse.

Ainsi cette histoire distingue très nettement une bonne et une mauvaise conduite, l'une mène à la gloire, l'autre à la mort. Les deux « moralités » conclusives sont complémentaires et s'accordent pour déclarer combien « les douces paroles » et « l'honnêteté » assurent le bonheur. L'attention aux besoins des autres, leur écoute, l'art de les mettre en valeur, le soin d'entrer dans leurs sentiments, le sacrifice de sa satisfaction immédiate, tout cela vous rend aimable et vous fait bien vivre — avec l'assurance de la moralité et l'agrément de la sympathie. Les deux contes de Grimm qui transposent cette même histoire, « Dame hiver » et « Les Trois Nains de la forêt », demandent à la bonne fille qu'elle obéisse aux ordres et se mette au travail. Cela fait seulement partie des épreuves chez Perrault, mais c'est le comportement social qui est décisif dans le destin des deux jeunes filles. C'est pourquoi ce qui est bon moralement est aussi ce qui est profitable et désirable<sup>9</sup>. La troisième étape de l'incitation à l'action morale est la conséquence logique de la seconde étape de la reconnaissance des valeurs. La moralité est déterminée par les conditions de la vie humaine et en prendre conscience suffit pour vous convaincre de l'adopter. Tel est le message que l'enfant comprend.

---

9. La complexité du conte vient de ce que la bonne sœur ne sait pas que c'est son intérêt d'être charitable, alors que la mauvaise sœur sait de son côté que c'est son intérêt et pourtant n'en tient pas compte : il entre de l'irrationalité dans son attitude.

Avec ce conte peu familier et peu populaire, Perrault se laisserait prendre à son propre piège d'une conception étriquée et désuète du message moral assigné à l'œuvre littéraire. C'est malgré lui qu'il susciterait l'intérêt des critiques et des créateurs d'aujourd'hui. Du sens, oui, diraient ces herméneutes et écrivains, mais pas de sens moral<sup>10</sup>. Ils risquent ainsi de méconnaître la démarche de Perrault qui s'appuie sur les leçons élémentaires qui structurent le conte pour ouvrir des réflexions plus larges, ici sur le processus éducatif et ce qui est « donné » à chaque enfant. Douceur et honnêteté ménagent leur propre transmission parce qu'ils prédisposent à entendre le discours des parents et à apprendre par imitation. La mauvaise mère découvre avec effroi qu'elle ne peut rien enseigner à sa fille, incapable d'écouter et même de comprendre qu'elle ne doit pas seulement penser à elle : orgueil et hauteur bloquent toute éducation. Le conte de Perrault, tout en soutenant une visée éducative élémentaire, la met donc en perspective au point même qu'il entrouvre la porte d'une question métaphysique : qu'est-ce qui a conduit les deux sœurs à deux destins opposés ? Qu'est-ce qui condamne au malheur sinon une affinité élective avec le mauvais parent, tandis que l'autre sœur s'identifie à un père généreux<sup>11</sup> ? L'éducation ne peut que se greffer sur des distributions affectives dont l'enfant est ou non le bénéficiaire. Ce sont donc les parents seuls qui décident des « dons » dont chacun hérite : c'est par la douceur que l'enfant découvre le prix de la douceur. Par l'exemple de l'honnêteté qu'il pourra devenir honnête. La visée morale est le support d'une réflexion qui en interroge les termes et les moyens, qui laisse autant de place au hasard qu'à la nécessité. La visée morale est comme l'état de la cause dans un procès : elle définit un cadre de pensée, sinon un horizon, qui détermine ce dont il sera question, le sujet du conte.

Perrault voue ses histoires à la formation et à la transmission d'une bonne morale, il laisse en même temps s'interroger sur le sens des conduites, sur la liberté de chacun, sur les conditions d'une vie heureuse, sur la recherche du plaisir, ses succès et ses échecs. Il ne dissocie pas la question de la bonne morale de celle du sens à donner à l'œuvre littéraire entendue comme représentation de situations humaines, individuelles et sociales, sinon politiques. Selon lui, l'immoralité de la fable de Psyché vient de ce qu'on ne peut lui découvrir aucun sens : « Je sais bien que Psyché signifie

---

10. Cette réfutation peut s'autoriser d'une liberté moderne mais aussi entrer dans une déconstruction totale. La critique de la misogynie chez Perrault repose elle aussi sur une lecture partielle du texte.

11. Son mariage en même temps est une erreur, sinon une faute.

l'Âme ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Âme, et encore moins ce qu'on ajoute, que Psyché devait être heureuse, tant qu'elle ne connaîtrait point celui dont elle était aimée, qui est l'Amour, mais qu'elle serait très malheureuse dès qu'elle viendrait à le connaître : voilà pour moi une énigme impénétrable<sup>12</sup>. » Comme tout récit représente les conduites des hommes, ce qu'il signifie concerne la morale, c'est-à-dire ce qui qualifie ces conduites et permet de s'orienter en distinguant deux directions positive et négative.

Un esprit moderne comme Stendhal stigmatise lui aussi des contes qui renoncent à toute signification, soit qu'ils se contentent d'amuser, soit qu'ils intimident en suivant les règles de l'art — vaine démonstration de virtuosité ; au contraire le conte vaut par ce qu'il veut « prouver », par « la vérité » du cœur qu'il expose : « On demande le bonheur aux émotions, et non pas aux mots piquants, aux contes agréables, aux aventures plaisantes. Qu'ils aillent lire des sonnets dans quelque Académie, et ils verront avec quelle politesse on y applaudit l'auteur des plus mauvais vers ; la vanité s'est réfugiée dans son quartier général, le cœur d'un pédant. [...] J'ai cent fois observé que l'Italien voit plutôt dans un conte ce qu'il prouve, la lumière qu'il jette sur la profondeur du cœur humain, que la position dans laquelle il met un personnage, et le rire qu'il doit faire naître<sup>13</sup>. » Le sens moral pour Stendhal ne propose qu'indirectement une règle de conduite : c'est dans la mesure où il fait comprendre l'être humain, soi et les autres, qu'il aide à bien vivre. Il ne fixe pas les buts que la vie morale se fixe. Le conte « Les Fées », au contraire, ne sépare pas l'un de l'autre. Le conseil de bien vivre sert de référence à la réflexion sur l'éducation, et inversement cette réflexion vient mitiger le conseil de bien vivre. Le conte « Les Fées » montre tous les bénéfices que l'on tire de la douceur et de l'honnêteté, il en décrit pour ainsi dire le fonctionnement social, il n'en définit pas autrement la valeur. L'intérêt qu'on y prend d'ailleurs pourrait prêter au soupçon. Le sens moral n'est donc pas si éloigné de celui que Stendhal repère dans les contes des Italiens. La formation d'un avis moral n'est pas indépendante de la recherche (philosophique) de ce qu'est la vie bonne : elle est donc relative à une enquête problématique et entre nécessairement dans un espace de discussion et de débat.

Perrault lui-même confronte ce qu'il fait non seulement à l'immoralité de certaines histoires, mais aussi à l'absence de tout sens dans d'autres

---

12. *Ibid.*, p. 51.

13. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, P. Brunel (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 228-229.

(comme la fable de Psyché) : pour l'écrivain et le lecteur, le sens moral (incitant à la vie bonne) fait partie de la question plus large de la signification des histoires (et on peut donner à ce terme son extension la plus grande : ce que raconte toute représentation, quels que soient son moyen littéraire et son mode), cette signification ne pouvant être qu'une compréhension de la chose morale, c'est-à-dire une compréhension des conduites qui permette de les juger (dans des cercles plus ou moins étendus, de la vie intérieure à la vie politique<sup>14</sup>), c'est-à-dire d'apprécier ce qui les rend favorables au bonheur de chacun dans ses relations avec les autres et au sein d'une communauté sociale.

La recherche des philosophes et des théologies, comme des moralistes modernes, de Montaigne à Pascal, a ses propres formes d'hypothèses et de débats. Perrault aborde de son côté, dans ses préfaces (les « seuils ») et ses contes, les moyens dont l'écrivain dispose et les fins qu'il s'assigne : il représente les situations des hommes en les racontant, et Perrault s'interroge sur ce qui conduit le lecteur à soutenir ce qui est ainsi « prouvé », et comment les *éclairages* du cœur humain (pour reprendre l'expression de Stendhal) peuvent l'aider à saisir ce que sera la vie bonne. La singularité des « histoires ou contes du temps passé » qu'il compose, et que nous identifions avec des contes de fées, l'amène à distinguer plusieurs manières pour le récit de faire sens en cherchant toujours à voir ce sens dans la perspective d'une vie bonne. Il parcourt l'étendue des acceptions que l'on peut donner à ce que « prouve » le récit, de l'incitation à la vie bonne à la connaissance de la chose morale (c'est-à-dire la compréhension des conduites en termes de moralité), et y dessine un parcours tout à fait original, dans la distinction des étapes et de leurs relations. Le reconstituer aura au moins un avantage immédiat : établir la spécificité du conte merveilleux et de son mode de signification ; avec, espérons-le, pour bénéfice complémentaire, une contribution à la question plus générale du sens de l'œuvre littéraire (entendue comme représentation par le récit).

Le plus étonnant de ce parcours est d'abord son point de départ, le refus de toute lecture allégorique : c'est en effet le mode le plus universel du sens moral, en tout cas le mieux attesté et le plus ancien. En condamnant l'histoire de Psyché pour son absence de toute signification (elle n'est qu'une énigme impénétrable), Perrault en effet fait comme si n'avait jamais existé une tradition remontant à l'Antiquité tardive et clairement établie avec Fulgence et Boccace, qui s'appuient sur les noms des personnages

---

14. Ce que décrit Cicéron dans *De Officiis*.



et quelques composantes de l'histoire qu'on peut leur associer pour en dégager le sens symbolique, et justifier ainsi sa persistance et même sa très grande faveur dans un autre monde que le sien, celui du christianisme. Perrault dit ne rien tirer du sens des noms des héros, Amour et Psyché, c'est pourtant ce qui s'est fait depuis des centaines d'années, pour dessiner l'ascension divine de Psyché, l'apprentissage qui doit lui faire surmonter l'appétit charnel au profit de l'appétit spirituel, leur fille « *Voluptas* » désignant le plaisir en Dieu (au point culminant du paradis de Dante)<sup>15</sup>.

Perrault tient pour acquise la dénonciation des lectures allégoriques des récits païens (comme ceux d'Ovide), et plus généralement des histoires des dieux et des héros qu'on assimile aujourd'hui à une mythologie et qu'on appelait alors « la fable ». Perrault soutient implicitement le projet d'émancipation à l'égard des références religieuses qui ira s'accroissant au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais conformément aussi à un souci chrétien de purifier le message christique des reliquats antiques : les deux partis sont en quelque sorte d'accord dans leur opposition à une méthode de lecture qui justifierait n'importe quel récit en en faisant la figure de n'importe quel autre, plus digne et plus correct. Toutefois la leçon morale que Perrault fait tirer au lecteur de son conte « Les Fées » diffère-t-elle d'une interprétation allégorique ? Ce conte n'illustre-t-il pas les bienfaits de l'honnêteté, dont la bonne sœur serait l'incarnation, comme l'aînée de l'orgueil aveugle — soit deux figures allégoriques ? Perrault dans « Les Fées » recourt explicitement au procédé quand il figure les bienfaits de la parole douce par des fleurs et des perles, et les méfaits de la parole brutale par des crapauds et des serpents. Il donnerait ainsi à l'allégorie une place limitée : elle apparaît à l'intérieur d'un récit (ou d'un exposé) et ne se prête à aucune équivoque, tant l'équivalence symbolique est clairement expliquée et précise. Les lectures allégoriques des récits antiques reviendraient à l'inverse à oublier ce qu'ils racontent et représentent en remplaçant ses acteurs et ses composantes par d'autres qui appartiennent à d'autres univers, et ainsi à raconter une autre histoire radicalement étrangère à la première. Cette histoire seconde se distinguerait en outre par l'introduction d'instances abstraites tirées d'un discours idéologique, politique ou religieux, chargé de sauver la première histoire de sa frivolité et de sa bizarrerie. C'est ce tour de passe-passe que rejette la génération de Perrault, d'autant plus aisément que les contenus glissés en contrebande sont eux-mêmes discrédités. Pourtant de telles pratiques allégorisantes sont aujourd'hui encore très vivaces, simplement les

---

15. Voir l'ouvrage de V. Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 2006.

valeurs dont elles proposent l'histoire en surimpression des représentations prosaïques ont changé. Les corps de doctrine religieuse ou métaphysique sont remplacés le plus souvent par les sciences humaines et leurs fondateurs : la construction de la psyché freudienne, les perturbations de l'identité et de la sexualité ainsi que la lutte des classes marxiste. Pas plus qu'avec l'histoire de Psyché, la liaison des deux histoires ne s'autorise de l'intention de l'auteur ou du texte, elle s'impose à lui comme une vérité méconnue, dissimulée, refoulée. Comme malgré elle, violente, la première histoire trouverait sa vérité dans la seconde, dont elle confirmerait involontairement la justesse scientifique : ainsi l'hypocrisie rend hommage à la vertu ! Un des plus beaux exemples de cette pratique se trouve chez Bettelheim qui raconte à nouveaux frais les contes des Grimm (principalement) en remplaçant leurs personnages par les composantes de la psyché conçues par Freud. Les auteurs d'installation dans les galeries et les musées prennent eux en charge les deux histoires : par exemple l'un des artistes envoyés par l'Angola à la Biennale de Venise, au *palazzo* Pisani, en 2015, présentera un tas de cuvettes en plastique de couleurs vives ou un fond de journaux collés, et il invite le spectateur à voir là une image de la condition des femmes de son pays, aliénées mais gaies, comme les journaux montrent le gaspillage des ressources d'une manière qui en même temps ménage le recyclage. Le contenu de cette histoire seconde relève des « droits de l'homme » et vise une haute moralité, féministe, anticoloniale, progressiste, humaniste, écologique, etc. Cette méthode de lecture et d'invention naît avec le commentaire littéraire et est centrale dans la lecture chrétienne de l'Ancien Testament. Comme le montre le conte de fées libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'histoire drôle, elle se prête aussi au double sens obscène en faisant entrevoir sous cape les organes sexuels.

À l'allégorie, ainsi cachée sous le tapis, Perrault oppose un dispositif complexe qui introduit plusieurs manières pour le texte littéraire de prendre un sens moral et fait de leur combinaison ce qui concerne spécifiquement le conte de fées (sans qu'on ait à exclure d'étendre l'application de cette proposition). Source ou modèle de ses textes (Perrault n'est pas très clair à cet égard), les « histoires du temps passé » sont définies par l'expression directe d'une leçon morale elle aussi sans détour. Elles ont en effet été utilisées « dans les moindres familles » pour donner aux enfants des principes d'une vie bonne. Les « moralités » affichées dans le titre du recueil de Perrault épousent ces bienveillantes et utiles leçons primitives, elles en adoptent le ton naïf et la teneur simple et familière. Perrault, dans la préface, fait reposer l'adoption de ces préceptes sur l'identification des enfants aux héros dont ils partagent les malheurs et les succès, comme ils

haïssent spontanément les méchants. De tels sentiments sont comme « des semences qu'on jette qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d'éclorre de bonnes inclinations<sup>16</sup> ». C'est encore ce que pense Bettelheim : le sens des contes profondément enfoui (et inconscient) dans la psyché de l'enfant trouve son application utile et bénéfique à la puberté. La lecture par identification est solidaire pour Perrault de la simplicité des enfants, encore « dépourvus de raison » et mus par les seules affections, et elle dépend de la simplicité des histoires et de leur organisation, ainsi des « Fées » qui laissent s'enchanter du bonheur de l'honnête et s'effrayer de la mort de la solitaire au coin d'un bois. Ce mode d'écriture et de lecture se retrouve dans la fable et dans toute littérature à visée didactique ou pédagogique. Le conte de Perrault dépeint quelques exemples de la vie bonne et offre comme une petite monnaie de règles élémentaires assez proches dans leur esprit de ce qu'Érasme avait proposé de « puéril et d'honnête ».

Les contes qu'il propose à ses lecteurs s'appuient sur cette pratique primitive, dans le double sens où elle est adoptée depuis la nuit du temps humain par les gens les plus simples et où elle s'adresse à des enfants. Les lecteurs, hier et aujourd'hui, sont habitués à tirer des leçons des récits de tout type, ceux des historiens, des mémorialistes, des nouvellistes, des romanciers, des fabulistes. Pourtant le conte de fées (si l'on accepte de désigner presque anachroniquement ce que Perrault écrit) ne partage qu'imparfaitement le mode de fonctionnement des textes littéraires tels qu'Aristote l'a défini pour le monde occidental (et depuis lors démesurément étendu). Selon lui, selon nos propres pratiques de lecture, une histoire intéresse et émeut dans la mesure où elle se conforme aux lois générales du monde réel, psychologiques, sociales, politiques, et elle trouve sa valeur et son sens en faisant apparaître dans sa singularité exemplaire les lois qui l'organisent : le lecteur, en étant touché ou intéressé, reconnaît dans l'histoire singulière qu'il lit ce qui l'assimile à ces expériences imaginaires : l'histoire (racontée et représentée) se détache du flux de la vie et en fait apparaître les principes constitutifs. La vraisemblance est donc ce qui assure l'adhésion du lecteur et elle contient aussi le savoir que le texte produit. Le XVII<sup>e</sup> siècle français n'a en rien modifié cette économie de la *mimesis*, mais a dégagé avec une netteté provocante certaines de ses propriétés, aussi bien dans son contenu que dans la manière de la considérer. Cela intéresse au dernier point la définition du sens moral. Corneille avec

---

16. Ch. Perrault, ouvr. cité, p. 52.

*Le Cid* qui exalte l'amour entraînant et triomphant d'un couple scandaleux, M<sup>me</sup> de La Fayette en peignant dans *La Princesse de Clèves* une femme tentée de tromper son mari et lui faisant confiance de cette tentation alors même que, à son insu, son amant surprend ce curieux aveu, ont suscité des querelles qui ont associé les doctes et les laïcs, qui se sont disputés sur l'intérêt de ces conduites, sur la justesse de leur représentation comme sur leur justesse et leur honnêteté : tout en confirmant le lien entre la vraisemblance et la convenance, donc en soutenant la dimension morale du sens de l'œuvre littéraire, ces débats ont montré que la valeur de la représentation littéraire, ce qui en assurait l'excellence et provoquait un intérêt passionné, en d'autres termes sa signification, réside non dans la confirmation de conceptions communes, mais au contraire dans l'interrogation sur leurs fondements, leurs contenus, leurs frontières, sur leurs motifs et leurs propriétés : les personnages visent une vie bonne, mais sa définition est solidaire de la compréhension des conduites et des événements. Vraisemblance et moralité, chacune est affectée par les hésitations et les tremblements de l'autre. Ces deux chefs-d'œuvre de Corneille et de La Fayette proposent des situations problématiques qui bouleversent aussi bien les lois de la vraisemblance que de la vie bonne : c'est bien cette solidarité qui définit le sens moral.

Ce que produisent ces deux œuvres, comme l'a montré Hélène Merlin Kajman<sup>17</sup>, c'est l'implication du public dans une activité herméneutique qui n'est pas nouvelle, mais qui est poussée à un point (peut-être de rupture) par l'absence de repères traditionnels, d'autorité religieuse ou politique — ou du moins par le sentiment aigu de leur insuffisance, ce qu'on retrouve dans *Madame Bovary* —, et par le désarroi des personnages livrés à eux-mêmes dans la recherche tâtonnante d'une voie heureuse. Par là Corneille et La Fayette, avant Perrault, mais après Cervantès ou Shakespeare, ne font que rendre plus virulent et provocant ce qui est inhérent au texte poétique — et on peut considérer que cela intéresse autant les récits factuels des historiens, des mémorialistes, des moralistes, des poètes, que les récits fictionnels : leur matière, selon la pensée d'Aristote, appartient au domaine de la vie ordinaire dont se saisit l'éloquence et donc le savoir qui la décrit, la rhétorique, elle ne contient aucune vérité qui s'impose à tous par son évidence, elle demande une attention herméneutique et une vigilance prudentielle, elle fait débat. Mais alors que, dans la sphère publique du forum, cette incertitude trouve un remède dans les formes démocra-

---

17. H. Merlin Kajman, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

tiques qui permettent d'arriver à une décision acceptable par tous, la vie familière laisse chacun s'engager dans le doute, d'autant plus péniblement qu'il se heurte aux intérêts des autres — ce que décrivent excellemment Corneille et La Fayette. Dans le retour chaotique à la rhétorique de l'époque moderne, un contresens s'est imposé qui a confondu le mode de représentation (poétique) avec le contenu représenté : c'est lui, et lui seul, qui relève de la rhétorique, pas le texte littéraire. Le texte poétique soumet au lecteur un monde qui n'a pour stabilité que le débat, le dialogue, le conflit des évaluations et des interprétations, mais qui n'a pas pour fin de dégager une décision comme le discours éloquent de la vie pratique ; il vise à faire partager l'intelligence des questionnements : il montre l'état d'une question sans chercher à la régler. Le propre du xvii<sup>e</sup> siècle aurait été d'avoir sollicité plus ouvertement le lecteur en mettant dans le champ de l'espace public ce qui lui était étranger. On peut d'ailleurs se demander si ce transfert de domaine persiste aujourd'hui, ou si la restauration de la vie démocratique et du débat politique n'a pas relayé à l'arrière-plan du divertissement de masse le débat du champ littéraire. Du moins est-il canalisé par les médias contemporains.

Dans la littérature moderne, la représentation épouse en quelque sorte la difficulté de s'orienter justement et implique son lecteur ou spectateur, elle renonce à énoncer les règles de la vie bonne, mais c'est néanmoins sous le spectre de son exigence qu'elle laisse se débattre ses personnages et conduit son récit. Elle fait de la morale une référence pour la conscience du lecteur qui s'exercera dans une vie encore plus confuse et égarée que celle dont le récit donne une image organisée (sauf dans certains textes du xx<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>). Le récit du temps passé dont se prévaut Perrault trace lui la voie droite de la vie bonne (ou du moins le fait-il presque croire), tandis que le texte littéraire moderne exerce la conscience du lecteur et prépare à la vie bonne dans cette mesure. L'écart entre le sens moral pour les enfants et celui pour les adultes, entre le pédagogique et le littéraire, est source de conflits possibles et a donné lieu à des procès, devant des tribunaux littéraires ou judiciaires, du *Cid* à *Madame Bovary*.

Perrault ne se contente pas d'invoquer le premier modèle des contes antiques, il se réfère aussi au second modèle littéraire au moment où il justifie ses contes dans l'épître à Mademoiselle (signée par son fils Darmancour) :

---

18. Si certains poussent le sentiment de confusion à l'extrême, d'autres maintiennent la perspective d'une recherche de la vie bonne, comme Malraux, Sarraute, Pinget ou Pirandello ! Les premiers ont trouvé des formes littéraires à un scepticisme ancien. Voir l'ouvrage récent de M. Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

« Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent<sup>19</sup>. » Cette morale n'est plus définie par les bonnes inclinations qu'elle produit, elle se confond avec le sens du récit. Elle n'a pas l'évidence des leçons faites aux enfants, elle s'adresse aux « gens de bon goût » capables de « juger » de la valeur littéraire des contes, conformément à leurs habitudes d'appréciation des textes modernes ! L'attention que ceux-ci sollicitent, le conte de fées la mériterait donc aussi, demandant d'égaies démarches herméneutiques face à ce que la réalité représentée comporte d'incertitudes, de conflits, de débats. « Les Fées » ménagent de telles démarches interprétatives.

Pourtant, si le conte favorise des investissements analogues à ceux demandés par les œuvres littéraires les plus reconnues, il ne peut opérer par les mêmes voies. En effet, le propre du conte de fées est de s'affranchir, plus ou moins selon les auteurs, de la logique de la *mimesis*, puisque ses acteurs surnaturels ignorent les lois de la nature et les subvertissent capricieusement au fil du récit. À tous moments ils peuvent intervenir pour régler ou dérégler le cours des choses, si bien que les belles dorment cent ans, les loups parlent, les chats sont bottés, les clefs gardent les taches de sang, les pantouffles sont en verre, les citrouilles deviennent carrosses. Ce qui rend ce genre glissant et scabreux, comme Villiers le voit d'emblée<sup>20</sup>, qui en avertit les amateurs, vite dévoyés et réduits à l'état de marmots balbutiants perdus dans une rêverie sans raison.

La conformation du conte au principe de la bonne moralité est archaïque, cela fait d'ailleurs son charme, le lecteur moderne à qui s'adresse explicitement Perrault, et nous plus encore, trop habitués aux complexités de la représentation vraisemblable, ne saurions-nous en contenter. Les contes de Perrault ne sont pas proposés par des mères à des enfants (du moins pas avant longtemps) mais par un Académicien aux « gens de bon goût », c'est-à-dire à ceux qui apprécient par un jugement sensible la qualité des textes littéraires : autres mondes, autres œuvres, autre accueil. L'identification naïve aux héros avait d'ailleurs été ridiculisée par un roman percutant, *Don Quichotte* de Cervantès, dont Perrault fait une des plus belles prouesses des Modernes dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*. L'écoute naïve des enfants n'est pas la lecture d'adultes très cultivés. Au moment de présenter sa version de « Grisélidis », l'auteur remarque que n'est plus de mise

19. Ch. Perrault, ouvr. cité, p. 127.

20. P. de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, Paris, J. Collombat, 1699. La préface que Prévost rédige en 1735 aux *Contes de M<sup>me</sup> de Lintot* donne à cet infantilisme une dimension auto-érotique.

aujourd'hui sa leçon de patience adressée à des épouses devant accepter les brutalités d'un époux tyrannique et fou.

En quoi consiste la formation du sens moral de ses contes d'écrivain, Perrault ne le dit pas et laisse le lecteur le découvrir — la critique depuis s'y est attelée. À la distance de ces deux cents ans d'interprétations — aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> puisque le XVIII<sup>e</sup> siècle est peu attentif à Perrault —, elle apparaît comme une hybridation des trois démarches évoquées par Perrault : l'une symbolique, proche du modèle allégorique, l'autre enfantine et archaïque (didactique et pédagogique), la troisième fondée sur la vraisemblance<sup>21</sup>. « Le petit Chaperon rouge<sup>22</sup> » est d'abord, de façon presque programmatique, une histoire exposant à une enfant de village les dangers qui la menacent. Les interventions du conteur plaignent la victime, cette « pauvre enfant », condamnent le « méchant loup » et ne commentent que le « danger de s'arrêter à écouter un Loup » : formulation amusante certes, puisqu'elle se réfère au monde improbable où les loups parlent, mais que la métaphore usuelle désignant le méchant comme un loup (ou parfois un renard) rend très claire. On parle de conte d'avertissement, sa leçon, en termes classiques, est la prudence, c'est une leçon de morale pratique. La « moralité » finale est singulière, dans l'ensemble des contes, parce qu'elle met en place sur un mode allégorique une seconde histoire où l'enfant devient une jeune fille et le loup un galant qui l'initie au plaisir de la chair. Pourquoi parler alors de dévoration ? Parce que la licence amoureuse, à peu près inoffensive pour les hommes, est dangereuse pour une femme : elle détruit son honneur et risque de ruiner sa réputation et ses chances sociales. Cette seconde histoire se prête à un usage identique à la première : elle enseigne la prudence, que les jeunes filles se méfient de leur attirance pour les garçons, surtout s'ils sont pleins de charme et de douceur, accessoirement que les parents les surveillent davantage ! Cette seconde leçon est aussi évidente et banale que la première : c'est ce que tout le monde sait déjà !

Elle ménage en même temps une lecture critique qui fait appel à la culture lettrée de l'adulte et demande une distance de jugement. Elle incite à repérer un second sens salace (qui prend même un tour burlesque avec l'élimination de la grand-mère) avec un scénario de bon tour et de viol par effraction trompeuse, mais en lui donnant finalement le visage terrifiant de la dévoration : le lecteur d'abord compromis dans la logique de la ruse sexuelle voit avec gêne les conséquences de sa complaisance.

21. A. Galland pense que les *Mille et Une Nuits* offrent une peinture exacte des mœurs des Orientaux : il faut pour cela qu'elle soient vraisemblables.

22. Le conte figure aux pages 143-145 de l'édition citée.

L'histoire acquiert aussi un sens plus complexe en prenant appui sur l'interférence dans l'histoire de l'homme et du loup, le second propre à l'histoire archaïque, le premier à l'histoire moderne. En associant le texte de la première histoire et les indications de la « moralité », Perrault attire l'attention sur la situation des hommes et des femmes de son temps : comme la petite fille s'est amusée des jeux proposés par le loup, et qu'il prolonge jusque dans l'intimité dénudée du lit, la jeune fille a profité des nouvelles formes de sociabilité entre les sexes qui a transformé la *ruelle* de lieu d'agression en lieu de rencontre, et transformé la conversation entre les sexes en laissant sa direction à la femme. Le loup, dans la première histoire, se comporte en homme avec l'enfant, le jeune homme se conforme aux règles de la civilité évoluée, mais les deux héros, à la fin, retrouvent leur nature de loup, dans la dévoration ou dans la possession sexuelle (ce qu'on appelait alors la jouissance de la femme). Cette nature est une évidence dans la première histoire, dans la seconde elle est dominée, enfouie, oubliée : elle ressurgit, détruisant l'illusion que les femmes sont protégées des hommes et de leurs désirs naturels par la nouvelle sociabilité qu'on qualifiera de classique<sup>23</sup>.

La réflexion que le conte suscite repose sur le développement symbolique de ses composantes, essentiellement la double identité du héros, homme et loup, la distribution du sens propre et de la métaphore étant inversée entre la première histoire (où le loup est comme un homme) et la seconde (où l'homme est comme un loup). Perrault fait donc appel à une démarche allégorique, mais restreinte et très encadrée : elle repose sur la singularité du récit merveilleux (donc non vraisemblable) où le loup est comme un homme réellement (ce qui laisserait entendre que l'homme est aussi comme un loup réellement), et sur ce qui est associé en discours au loup, qui, dans l'usage commun, dans la tradition des fables, dans la réflexion philosophique et dans la pensée politique, pose la question des rapports entre nature et culture, animal et homme, appétit et civilité, hédonisme et morale, masculin et féminin, barbarie et civilisation, etc. Dans ce conte, Perrault laisse la question ouverte : le haut degré de civilité atteint par la France du xvii<sup>e</sup> siècle pourrait n'être qu'un leurre dangereux puisque la galanterie et la parole adoucie, loin de réfréner les appétits, seraient détournées pour les satisfaire au mieux. Cela sera la leçon des *Liaisons dangereuses*. Le conte gagne ainsi une portée générale qui intéresse au plus haut point le recueil et la volonté moralisante du conte : le discours le plus conforme à la morale faciliterait l'imposture, la ruinerait définitivement,

---

23. Voir Cl. Habib, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006.



puisqu'il l'adopter serait y contrevenir ! Le danger serait encore plus radical que celui de *Tartuffe* ! Le conte éveille ainsi une réflexion morale qui apprend à se défaire du confort de la bonne conscience moderne, fière de sa civilité et de sa douceur avec les femmes, et qui débouche seulement sur la mise à nu des apories dont est fait le monde humain, dans un effort sans cesse recommencé de civilisation. Cette moralité est incontestablement adulte et demande une attention herméneutique telle que le récit vraisemblable la sollicite, mais ici tirant profit de la spécificité d'une histoire merveilleuse croisant les deux logiques du monde animal et du monde humain, de la civilité et de l'appétit (on parlerait sans doute aujourd'hui d'instinct ou de pulsion : la lecture de Bettelheim se place à ce niveau supérieur d'interprétation en tirant l'allégorie dans le sens moderne).

Perrault affiche en tête de son œuvre, dans le discours poétique des préfaces, dans le frontispice, dans les vignettes, une révérence au conte ou histoire du temps passé qui est une provocation : littéraire d'abord, car cette veine est à l'opposé de toutes bonnes lettres, sociale, car ce monde est aux antipodes de celui des lecteurs, et morale, puisque les leçons ainsi transmises à des enfants sans raison ne conviennent pas à un public moderne et cultivé. Cette démarche entre dans le projet littéraire de Perrault ; elle revient à mettre au premier plan la question de l'utilité morale des textes littéraires, et plus particulièrement du récit de fiction, même si les raisonnements de Perrault pourraient s'appliquer à toute espèce de récit non pratique et donc non rhétorique — ne visant pas une décision. Les différents tours de son argumentation assez retorse confrontent plusieurs manières d'entendre l'utilité morale, qui concernent aussi bien l'idée d'utilité que celle de morale. Le modèle archaïque est maximaliste : la morale se présente comme une règle dont l'enfant va faire le meilleur usage à l'âge adulte. C'est par ailleurs ainsi que les autorités catholiques entendent restreindre l'ambition de la littérature — ce serait sa seule bonne fin. Perrault lui oppose les modes allégoriques d'écriture et d'interprétation : ils se détachent trop de leur support pour lui substituer des histoires de rechange, d'importation et prêtes à porter. Le processus symbolique qu'il met en œuvre entre dans un autre mode de lecture, très traditionnel lui aussi puisqu'il se confond avec la fondation occidentale de la littérature, dans la lecture que font les deux grands philosophes Platon et Aristote des premiers textes poétiques (Homère, les tragiques, Hésiode). C'est en quelque sorte dans les limites de la *mimesis* que l'on peut élargir les propriétés des personnages et des événements à des classes de plus en plus vastes, ce qui revient à considérer les lois générales qui sont impliquées dans la formation de l'histoire et dans sa perception : plus le lecteur est intéressé et touché, plus il

confirme la pertinence des principes du récit, plus il est prêt à les percevoir. L'histoire archaïque permet à Perrault de dessiner l'horizon final du texte littéraire : sa matière est celle de la vie morale, l'histoire et les comportements impliquent des évaluations et donc la reconnaissance de valeurs qui sont source de jugement et de motivation, elle crée des références qui entrent dans les conduites. L'orientation prise par le modèle mimétique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles tend à montrer l'impossibilité de définir un sens moral qui s'impose à tous dans sa vérité. Cette difficulté est reconnue et théorisée, et considérée même comme le principe de la vie commune, d'un côté par la pensée rhétorique, et de l'autre par la théologie catholique qui laisse l'application des règles au libre arbitre de la casuistique. Le sens moral ne se forme qu'au terme de délibérations qui sont déjà celles des personnages et qui procèdent nécessairement de nœuds moraux, de paradoxes, de contradictions. Dans ce climat de doute et de questionnement, la représentation pourrait tourner au pire : les lecteurs de *Madame Bovary* pourraient choisir le cynisme et l'adultère débridé, sinon la dépensée frénétique (beaucoup le font aujourd'hui!).

L'inflexion que le XVII<sup>e</sup> siècle donne à la représentation vraisemblable (dans les essais, fictions, témoignages) tend à se donner pour objet d'en mettre en doute les règles et les frontières : elle restitue à la vie commune sa qualité proprement rhétorique, c'est-à-dire ouverte à interprétations contradictoires, à débats, à ce que Bakhtine appellera le dialogisme dans une continuité de pensée parfaite. L'interprétation est donc entrée dans le débat de la représentation problématique. Perrault tire de la nature du récit merveilleux qu'il pratique à la fois la définition de son horizon moral, l'implication sensible du lecteur et une liberté de composition philosophique. L'implication sensible est au fondement du récit archaïque : les enfants ne répondraient que par l'émotion suscitée par l'identification. Le lien du lecteur avec de tels récits le ramène lui aussi à des situations primitives de terreur et d'émerveillement : d'un côté l'abandon dans la nuit au cœur de la forêt, avec les pluies, les hurlements, la boue, et bientôt la menace d'une dévoration par l'ogre qui répète et accentue la violence des parents nourriciers devenus assassins, de l'autre la transformation de la citrouille et du rat qui permettent de partir la plus belle pour aller danser et séduire un prince. Le conte primitif s'adresse au cœur, et cette malléabilité des enfants peut être exploitée par les instituteurs immoraux comme le dépeint admirablement Dickens dans *Oliver Twist*. Le conte adulte ménage une réflexion intellectuelle mais qui comprend en quelque sorte l'émotion. Aristote lui-même voit la tragédie susciter terreur et pitié, et ainsi régler le désordre des passions par une obscure *catharsis*. Stendhal se sert

du contre-modèle du conte plaisant ou de la démonstration pédante d'une maîtrise formelle pour définir le domaine des récits préférés des Italiens comme leur mode d'expression et d'effet sur l'auditeur : « La *rêverie* n'y est pas rare, et l'on sait que la rêverie ne répond pas même à la meilleure plaisanterie ou au conte le plus piquant. » « Si l'on voyait les cœurs, l'on trouverait ici le plus souvent le bonheur que le plaisir, l'on verrait que l'Italien vit par son âme beaucoup plus que par son esprit. »<sup>24</sup>

Comme la culture du doute, cet investissement affectif peut conduire aux pires égarements, c'est pourquoi Perrault met l'accent sur le détachement cervantinien que permet le caractère artificiel, fantaisiste, humoristique d'un conte ouvert à tous les arbitraires. Cette liberté assure un mode de déchiffrement plus philosophique de l'histoire qui repose sur les propriétés contradictoires des personnages, ainsi de l'homme-loup et de la fillette-jeune femme du « Petit Chaperon rouge ». Les rapports entre culture et nature, instinct et civilité, homme et femme sont alors pensables à partir d'une construction originale qui met en présence, comme dans un collage savant, des éléments de représentation qui sont incompatibles entre eux. Cette réunion paradoxale est assurée par le merveilleux, mais aussi par le langage et en particulier par la métaphore qui rend la barbe bleue et fait de l'union amoureuse une dévoration. Elle est la condition et le matériau de la pensée du conte : sa loi chimique.

---

24. Stendhal, ouvr. cité, p. 229.