

« Le Cabinet des fées » et l'imagination romanesque

Jacques Barchilon

Volume 1, Number 2, août 1968

Roman et théâtre au XVIII^e siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500021ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500021ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barchilon, J. (1968). « Le Cabinet des fées » et l'imagination romanesque. *Études littéraires*, 1(2), 215–231. <https://doi.org/10.7202/500021ar>

«LE CABINET DES FÉES» ET L'IMAGINATION ROMANESQUE*

jacques barchilon

Le conte de fées du XVIII^e siècle est une de ces *terræ incognitæ* de l'histoire et de la géographie littéraires. Ce serait comme une énorme péninsule devant être rattachée aux terres connues (et connexes) du roman. Car le conte sous toutes ses formes — merveilleux ou fantastique, satirique ou philosophique, réaliste ou surréaliste — appartient génériquement au roman. À toutes les périodes ont apparu des romans et des contes qui se ressemblent et réfléchissent les réalités sociales et les conventions littéraires d'une époque donnée.

Cet essai mentionnera des conteurs dont les œuvres furent publiées au cours des cent années précédant 1789. C'est pendant les dix dernières années du siècle de Louis XIV que commence la grande vogue du conte merveilleux français. Les contes de M^{me} d'Aulnoy, de Perrault, de M^{me} Murat, de M^{lle} de La Force, et de Mailly ont été fort goûtés (de constantes réimpressions en attestent) et fort imités tout au long du siècle des lumières. Mon dénombrement des auteurs de cette période (tâche difficile à cause de nombreux anonymes) aboutit à un total d'une centaine de conteurs. Nombre surprenant, surtout pour le lecteur cultivé, dont la mémoire ferait à grand-peine surgir une petite dizaine de noms de conteurs pour cette période ? Il n'en faut pas douter, le XVII^e siècle a été l'âge d'or du conte merveilleux. Suprême expression de l'imagination et du raffinement des mœurs et du goût, le conte merveilleux a égayé et divertit plusieurs générations de la société qui devait disparaître à la Révolution.

Le critique qui se penche sur ce phénomène ne sait trop, devant la profusion de noms d'auteurs qui se dresse devant lui, quels

* Cet article fait partie d'un ouvrage en préparation sur l'histoire du conte merveilleux français, pour lequel l'*American Philosophical Society* et le *Council on Research and Creative Work*, de l'Université du Colorado, ont accordé une subvention de recherche.

conteurs doivent être tirés de l'oubli. Heureusement, il existe une collection, *le Cabinet des fées*, pour guider le chercheur. Cette collection, due aux soins encyclopédiques et minutieux d'un polygraphe français ignoré des histoires de la littérature, Charles-Joseph de Mayer, comprend quarante et un volumes. La compilation parut à Paris, Genève et Amsterdam entre 1785 et 1789. Parmi la centaine d'auteurs dont il a éliminé plus de la moitié, l'éditeur a fait un choix rigoureux : le *Cabinet* n'inclut les œuvres que d'une quarantaine de conteurs. C'est ici « l'élite des contes » qui est présentée au lecteur. Ainsi cette publication ne contient aucun des contes licencieux ou galants de Crébillon fils, du cardinal de Bernis, du chevalier de Boufflers, de l'abbé de Voisenon, ou de Diderot. Mais si l'éditeur a omis les contes galants, il a généreusement prodigué les contes arabes de Galland et leurs nombreuses imitations.

Bien que le goût des contes orientaux soit passé, l'ensemble de la collection mérite encore la lecture. Je ne m'attacherai pas à présenter les auteurs de la fin du XVII^e siècle (qui sont relativement plus connus que tous les autres de la collection). Je crois plus utile de ne discuter que ceux qui furent publiés pendant le XVIII^e siècle même. Ce sont les moins connus. Ils peuvent être classés selon les quatre tendances suivantes. D'abord la tendance « classique », c'est-à-dire à l'imitation de Perrault et de M^{me} d'Aulnoy. Ce sont M^{mes} de Lintot et Lubert, Caylus et Pajon (énumérés dans l'ordre chronologique de publication de leurs œuvres). La tendance magique-orientale, l'imitation des *Mille et une nuits* d'après la traduction de Galland. Il faut citer Hamilton d'abord, puis Moncrief, les abbés Bignon et Nadal, et enfin Gueulette, avec ses innombrables *Mille et un quart d'heures*, *Mille et une heures*, imités *ad nauseam*. Ensuite la tendance fantastique, avec son anticipation du goût romantique, s'impose dans les contes de Cazotte (mal représenté dans cette collection) et l'œuvre d'une inconnue des manuels, M^{me} Lévêque. Enfin la tendance moralisante — si caractéristique au XVIII^e siècle — avec les contes de Saint-Hyacinthe, M^{mes} de Villeneuve et Leprince de Beaumont, et surtout les contes de Marmontel (non représentés dans le *Cabinet* et en général peu merveilleux). Pour donner un tableau complet on pourrait inclure le conte magique-licencieux (en général pas très « méchant » quand on le compare aux œuvres qui ont cours aujourd'hui), que l'éditeur du *Cabinet* n'aura pas voulu inclure par souci de bienséances. Et il faudrait aussi inclure la combinaison merveilleux-satirique-philosophique, dont *la Princesse de Babylone* de Voltaire est un excellent exemple. Cependant, comme on le verra dans les pages qui suivent, ces éléments licencieux sont toujours présents dans les contes du *Cabinet*. Quant à la philosophie — ou ce qui passait

alors pour de la philosophie — elle est inévitable dans les œuvres qui nous concernent.

Je voudrais maintenant secouer la poussière des rayons de bibliothèques où les créations de ces auteurs sont enfouies, et si possible faire revivre un peu ces contes injustement négligés par une postérité trop oublieuse. Dans la première catégorie des émules des conteurs du XVII^e siècle, je signale les contes de Madame de Lintot. Ses histoires sont dans le goût précieux, délicat et féminin des contes de M^{lle} de La Force. Le merveilleux de Madame de Lintot est une combinaison de magie et de préciosité mythologique. Le prince Timandre, dans le conte de *Timandre et Bleuette*, se laisse emporter par un attelage d'abeilles «qui fendait les airs avec une vitesse incroyable» (CF, XXXII, 153)¹. En dépit de ce équipage trop rococo pour notre goût du XX^e siècle, nous sommes d'accord avec notre conteuse que le jeune homme «ressemblait à un habitant de l'Olympe». Le nœud de l'histoire est une aventure amoureuse entre Timandre et Gracieuse: ils s'aiment, ils sont époux sans se marier. Mais Timandre n'a jamais pu voir le visage, toujours voilé, de Gracieuse que le lendemain de leur nuit de «noces». Il se rend compte alors que Gracieuse a une tête de guenon. «Qui croirait qu'un si beau corps eût si vilaine tête» (CF, XXXII, 163) ?

L'idée est nouvelle, et va au-delà des circonstances habituelles des contes du siècle précédent. Il est rare, dans ces contes, de trouver une union amoureuse consommée au milieu du récit. C'est un élément «galant» bien contemporain du siècle de Voltaire. L'intrigue du conte est résolue d'une manière fort dramatique: Gracieuse à la tête de guenon poursuit son amant, le retrouve, évidemment infidèle; elle le tue avec son amoureuse Bleuette puis elle se donne elle-même la mort d'un coup de poignard. Ce serait une belle fin. Mais il y a un coup de théâtre: une fée redonne la vie à Timandre et Bleuette, et tout est bien qui finit bien.

Ce conte ressemble beaucoup à ceux de Madame d'Aulnoy ou de M^{lle} de La Force. C'est la même vive imagination dans le merveilleux, la même préciosité, et souvent le même humour. La différence c'est qu'on y sent pointer une note plus forte de moralisation, qui annonce Marmontel. La conteuse ne peut s'empêcher de glisser des maximes ici et là. Par exemple: «Toutes les femmes veulent être flattées; la vérité ne leur plaît qu'autant qu'elle ne cherche pas à détruire la bonne opinion qu'elles ont de leur beauté» (CF, XXXII, 163).

¹ Toutes les références au *Cabinet des fées* sont données, dans le texte, après l'abréviation CF, suivie du numéro du volume et de la page, entre parenthèses.

Tels quels, ces contes sont encore très lisibles, de même que ceux de Caylus. Qui connaît aujourd'hui ses charmantes *Féeries nouvelles*? Elles parurent en 1741 et se trouvent réimprimées dans le *Cabinet*. Chez Caylus, le conte de fées devient un tant soi peu poissard et facétieux, tout en conservant quantité d'événements merveilleux. Voici le début de l'histoire du *Prince Courtebotte et la princesse Zibeline*: « Il étoit une fois un roi et une reine d'une sottise démesurée, mais qui s'aimaient prodigieusement » (CF, XXIV, 104). Évidemment, après un tel début, on a envie de lire la suite. Cette manière de commencer est une parodie de tous les débuts de conte, où l'on trouve d'habitude des phrases superlatives et vagues. Les rois des contes de Caylus sont souvent fort débonnaires, tel le père du prince Courtebotte, qui, ayant été averti que la reine était en train d'accoucher, « n'eut que le temps de mettre son pétenlair et ses pantoufles, et d'accourir, encore tout endormi » (CF, XXIV, 107). Et c'est dans cet « équipage indécent » (expression de Caylus) que le roi reçoit les fées marraines. Caylus semble vraiment affecter ce langage prosaïque. Il ne dit pas: « telle ou telle fée s'éleva dans l'air » mais plutôt: « se donnant du talon dans le derrière, elle glissa sur les airs, comme elle aurait pu faire avec des patins » (CF, XXIV, 111).

Mais le merveilleux chez Caylus est souvent plus « sérieux », et souvent fort « éclairé ». Par exemple, quand le prince Courtebotte voyage, il ignore les saisons, et fait mûrir les arbres fruitiers à volonté, grâce à une « poudre de projection » de composition chimique spéciale. « Il en saupoudrait les arbres fruitiers, et même en plein hiver [...] les fruits mûrs succédèrent à l'instant aux fleurs; par ce moyen, Courtebotte trouva des secours contre la faim » (CF, XXIV, 167). Ce souci de logique dans le merveilleux est assez français, et rappelle Perrault, aussi bien que M^{me} d'Aulnoy. Mais là où Caylus est sans doute le plus original c'est dans le conte de *l'Enchantement impossible*. Ici, il utilise le merveilleux pour un conte dans lequel une sorte de féerie est déjouée par une autre (d'où le titre). Avec une évidente intention de ridiculiser les prédictions conventionnelles, Caylus imagine le personnage de la princesse Galantine, destinée à être enfermée dans une tour isolée au milieu de la mer, d'où elle ne pourra sortir « qu'elle ne se soit rendue aux désirs d'un amant aimé » (CF, XXIV, 460). Cet « oracle érotique » rappelle bien encore le contemporain de Voltaire et de Diderot. Je pense qu'il vaut mieux laisser au lecteur la primeur de découvrir lui-même, en se reportant au texte, le passage qui se termine ainsi: « ... en ouvrant les yeux, elle se trouva dans les bras d'un amant qu'elle aimait » (CF, XXIV, 480).

Ainsi, la nouveauté de ces œuvres par rapport à ceux du grand siècle vient de ce qu'elles semblent évoluer vers le conte licencieux

— qui atteindra sa grande vogue dans les années 1745-1755 — et vers le conte moral — qui fleurira surtout dans les années postérieures à la publication de *la Nouvelle Héloïse* (1765) de Rousseau. Au sujet des contes communément qualifiés d'orientaux, je ne dirai pas grand-chose. D'une part, on a beaucoup écrit à ce sujet² ; d'autre part, je crois que le goût de ces histoires à couleur orientale est bien passé aujourd'hui. Il est difficile pour le lecteur du XX^e siècle de s'intéresser à ces aventures interminables et épisodiques, dans lesquelles un personnage après l'autre entre en scène et raconte son histoire. Chaque récit intercalaire est comme l'inter interruption inopportune d'une intrigue principale, que l'on commence vite à oublier. Si l'orient romanesque a connu une telle vogue, c'est sans doute parce qu'il a dû satisfaire un besoin d'exotisme qui se trouve maintenant assouvi à travers d'autres formes d'expression littéraire. Néanmoins, je répéterai quelques-unes des observations que j'ai déjà consignées dans un article précédent³. En premier lieu, il faut dire que tous les contes orientaux imités de ceux de Galland ont un caractère didactique et documentaire ; Gueulette, comme Bignon, comme Nadal et les autres, remplissent leurs contes de détails encyclopédiques sur les mœurs, la géographie et l'histoire des pays arabes. Dans sa préface, chaque auteur prend soin d'informer son lecteur de la grande somme de travaux et d'heures qu'il a consacrés pour créer de « l'oriental authentique ». On sent bien que cet effort de véracité obéit à la nécessité du genre féerique : rendre le merveilleux vraisemblable en le situant dans un décor et des mœurs aussi réels que possible. D'autre part, il est clair que les conteurs se servent de la fiction orientale pour donner libre cours à leur imagination satirique ou licencieuse. Ici encore le conte philosophique ressemble au roman philosophique (*Candide*, *Zadig*), excepté qu'il contient plus de merveilleux.

C'est par son côté exotique que le conte oriental tend vers le fantastique, car je définirais le fantastique comme une sorte de surnaturel dans lequel l'imagination s'attache à combiner l'irréel avec la *sensation* du possible, par opposition au merveilleux féerique, où domine plutôt une note de gaieté, et très rarement le côté macabre (souvent un attribut du fantastique). Ainsi, le conte romantique *Frankenstein* de Mary Shelley est certainement fantastique. Dans un sens le fantastique est comme un au-delà de la féerie. Car, qu'y-a-t-il de plus fantastique (de plus merveilleux?)

² Voir surtout *l'Orient dans la littérature française au XVIII^e et au XVIII^e siècle*, de Martino, et *l'Orient romanesque en France*, de Marie-Louise Dufresnoy.

³ « Uses of the fairy tale in the eighteenth century », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, XXIV, 1963.

que de faire revivre des morts, de donner la mort d'une manière inexplicable ou à de longues distances et ainsi de suite ?

Ce sont des « jeux » de cette sorte, combinés avec l'intervention de fées bénéfiques, que Madame Lévêque prodigue dans ses deux contes du *Cabinet*, *le Prince des Aigues marines*, et *le Prince invisible*. Inconnue, à peine une présence dans les dictionnaires biographiques, M^{me} Lévêque est encore une autre de ces « oubliées et dédaignées ». Pourtant, les premières pages de son *Prince des Aigues marines* sont à compter parmi les plus belles et les plus extraordinaires de la littérature française. On est tout à coup transporté dans une « île sauvage » comme dans un autre monde. Des êtres humains s'adonnent au sacrifice des fréquents naufragés que la mer leur apporte, et s'apprêtent à élire leur roi. Non seulement les sauvages tuent les naufragés (en les égorgeant), mais ils boivent leur sang. Pour l'élection de leur roi, « on choisissait six des plus considérables et des plus renommés par leur barbarie, et celui des six qui perçait d'un coup de flèche le cœur de la veuve ou de la plus proche parente du défunt roi, était celui qui devait être élu » (CF, XXIV, 3). Passons, passons vite sur cette « élection », dans l'espoir de trouver un peu moins d'horreurs dans le récit. Ce qui nous attend est encore plus extraordinaire. Le dernier naufragé, dont on réserve le sacrifice pour honorer le nouveau roi, est sur le point d'être égorgé. Tout à coup les sauvages tombent morts autour du naufragé qui devait mourir. Ce prodige se réalise sans que le prince des Aigues marines (le naufragé) y comprenne rien lui-même. Il découvre ainsi qu'il a échappé au massacre grâce à une capacité surnaturelle : il possède le don de tuer ceux qu'il regarde.

Nous sommes maintenant dans une de ces régions mystérieuses de l'imagination humaine où le folklore, l'anthropologie, et la psychologie nous donnent des demi-réponses. Les classifications des thèmes folkloriques nous informent que le thème du regard qui tue est originaire de l'Amérique du Nord, assez répandu dans les légendes des tribus indiennes, et aussi connu dans le folklore irlandais (*Balor with the evil eye*). M^{me} Lévêque aurait-elle pris connaissance du thème de cette mort par le regard, grâce à des voyageurs de retour d'Irlande ou d'Amérique du Nord ? Ou bien, hypothèse plus séduisante, cette histoire serait-elle en partie ou dans son ensemble, le produit d'une riche imagination⁴ ?

L'un des éléments de cette aventure, l'élection d'un roi après son exécution et celle de sa famille semble bien une réminiscence d'un

4 M^{me} Lévêque a peut-être songé à la Méduse, de mémoire mythologique, dont la tête coupée, sur le bouclier de Jason, transformait en statues de pierre ceux qui la regardaient.

récit de voyageurs. Mes faibles connaissances anthropologiques ne me permettent pas de nommer la culture où ces meurtres de la famille royale étaient couramment pratiqués ; quant aux sacrifices humains, il suffit de consulter, entre autres œuvres classiques, le livre de Frazer, *le Rameau d'or*, pour constater la diffusion et la fréquence de ces meurtres rituels dans l'antiquité et les peuplades primitives du monde entier. Quoi qu'il en soit, que Madame Lévêque ait eu communication de ces rites ou qu'elles les ait « retrouvés » par imagination, elle donne à son histoire un ton fantastique et pathétique qui ne laisse aucun lecteur indifférent. Le surnaturel semble s'accumuler sur l'horrible. Voici le spectacle de cette hécatombe des sauvages causée par le seul regard d'un jeune homme :

« ... Quel fut l'étonnement de ce jeune étranger à la vue de tout ce peuple, qu'une main divine et invisible paraissait avoir exterminé dans un moment. Ces barbares étaient étendus par terre, les horreurs de la mort étaient peintes sur leurs visages ; leurs yeux tournés vers le ciel, paraissaient accuser les dieux de leur trépas ; leurs bouches ouvertes semblaient blasphémer contre eux, et leurs bras, que le froid de la mort avait glacés, et tenait élevés, semblaient les menacer encore » (CF, XXIV, 5).

Toute cette horreur si bien sentie, c'est du fantastique. Mais ce fantastique se transforme en merveilleux et par là devient plus poétique, plus abordable. Le nom même du personnage principal, le prince des Aigues marines, a sa saveur poétique et signifie simplement « eau de mer », par dérivation du latin. Ce prince navigue beaucoup et la mer marque sa destinée d'une manière particulière. Il est plusieurs fois naufragé, et, à chaque occasion, nage et atteint quelque rivage par ses propres efforts. La princesse qui devient éventuellement son épouse est découverte ainsi après un naufrage, enfermée dans une tour isolée sur une île, avec comme seul accès une corde pendant jusqu'au niveau de la mer. C'est dans cette tour que réside un personnage au nom poétique de Princesse de la Nuit. C'est la princesse que le prince reconnaît pour l'avoir déjà tenue entre ses bras au cours d'un voyage « au fond de la mer ». L'île où vit la princesse est magiquement protégée de la lumière du jour, d'où son nom de Princesse de la Nuit. Mais cette obscurité est aussi favorable, puisqu'elle permet au prince dont le regard tue de voir son aimée sans lui donner la mort.

Ces noms et ces circonstances symboliques ne manquent pas de contribuer à l'atmosphère mystérieuse et poétique du récit.

Cette ambiance ne peut être communiquée par de vaines paraphrases ou de minces extraits. Cette analyse a pour seul but d'en donner une faible idée, et, par là, de persuader que Madame Lévêque mérite d'être lue. Voici encore quelques détails fantastiques, qui colorent toute la fin du conte. Le prince des Aigues marines, libéré de son pouvoir maléfique par un accident de son destin (que je ne mentionnerai pas), se trouve dans une barque avec la Princesse de la Nuit. Nouveau naufrage : le prince « saisit alors la princesse, et nageant d'une main, et la soutenant de l'autre, il aborda à l'île des sauvages ... » Ainsi, le cycle se ferme ; le prince retourne à l'île où, à l'âge de vingt ans il avait eu pour la première fois l'occasion d'exercer son pouvoir de mort. Mais cette fois-ci, ce sera une puissance morale qui dominera ; le bien triomphera du mal, en prêtant sa force au fantastique : les sauvages reviendront à la vie et se civiliseront tout à coup. Laissons la parole à la conteuse :

« Le prince des Aigues marines [...] proposa à la princesse de l'île de la Nuit de rendre la vie à tous ces malheureux, par le pouvoir de rendre la vie aux morts. La princesse y consentit volontiers. Ils en arrosèrent tous les corps, qui se ranimèrent aussitôt ; mais ils perdirent leur férocité naturelle, et reconnurent le prince et la princesse pour leurs légitimes souverains. Ainsi, cette île qui était ci-devant une île d'horreur, devint en peu de temps policée, et fut nommée l'île Fortunée » (CF, XXIV, 56).

Évidemment, il y a de la naïveté dans ce fantastique où tout s'arrange au mieux dans le meilleur des mondes. Nous sommes au siècle des lumières. Raison ou philosophie et sensibilité se côtoient amicalement. C'est ce qui fait le charme de ces contes. Sans leur côté naïf (enfantin, si l'on veut) et « lumières », ils paraîtraient trop solennels, trop sérieux. Mais enfin, tels qu'ils sont, ces contes ne peuvent pas ne pas refléter les mœurs et les conventions littéraires et sociales de leur temps. À cet égard, les trois auteurs du *Cabinet* représentant la tendance moralisante du conte de fées, sont tout à fait typiques.

Il s'agit de Saint-Hyacinthe, de M^{me} de Villeneuve, et de M^{me} Le-prince de Beaumont, que je voudrais présenter rapidement, d'après leurs contributions au *Cabinet*.

L'œuvre de Saint-Hyacinthe, *l'Histoire du prince Titi*, est beaucoup plus un roman féerique qu'un conte de fées. C'est un long récit de 544 pages qui remplit une partie du volume XXVII et le

volume XXVIII tout entier dans le *Cabinet*. L'auteur n'a pas lui-même terminé son œuvre. Comme dans le cas de *l'Astrée*, la conclusion est posthume. L'éditeur du *Cabinet* a lui-même écrit la conclusion, le couronnement des amours du prince Titi, son mariage avec la jeune et belle Bibi. Il se peut que ces noms aient eu une consonance satirique au moment où Saint-Hyacinthe écrivait (1735). Mais aujourd'hui le mot Titi est populaire et signifie gamin déluré et malicieux, synonyme de gavroche. Dans le récit, Titi est presque toujours de bonne humeur et généreux. Son histoire est une synthèse des éléments suivants. D'abord il s'agit de son éducation, qui dure jusqu'à la fin du récit, quand il se marie. Le thème du « prince éclairé », qui abonde dans les romans et contes du temps, se développe et se confond avec l'intention morale, car ce roman féerique est aussi un conte moral. Quant au merveilleux, il est prodigué à foison par la fée Diamantine qui veille à tout. Des petites touches de réalisme et de satire — on s'attache souvent à rendre avec une justesse plaisante le langage affecté des cours, ou celui, plus populacier et trivial, des campagnes et des villes — un certain courant licencieux à demi voilé, égaient un style qui ne languit presque jamais.

Dès le début le jeune prince Titi est en butte aux persécutions de ses parents, le roi Gringuet et sa femme la reine Tripale, qui préfèrent de beaucoup leur second fils, le prince Triptillon. Ces trois personnages ont en commun une avarice presque sordide. Ainsi le prince Titi ne reçoit jamais d'argent de poche ; il ne peut donc en donner aux malheureux qu'il voit autour de lui, en particulier, une vieille paysanne qu'il a légèrement blessée durant une partie de chasse. Voici la confrontation entre la reine et son fils au sujet de la bienfaisance. Le dialogue est particulièrement vivant.

« Je croyais, dit Titi, que je n'étais prince que pour secourir particulièrement les malheureux. Ah ! Vraiment [répond la reine mère] voilà de belles idées ... Allez, allez, monsieur, ces maximes sont bonnes dans les livres. Apprenez, une fois pour toutes, que les princes ne sont pas faits pour les hommes, mais les hommes pour les princes. S'il y a des malheureux, tant pis pour eux » (CF, XXVII, 343).

La déception du jeune homme n'altère ni son optimisme ni son ingéniosité. Il réussit à obtenir de l'argent par l'intermédiaire de son fidèle page l'Éveillé. Celui-ci en emprunte à son père, et le donne à la vieille femme indigente. C'est alors que les miracles commencent. La vieille demande à l'Éveillé de l'aider à enfiler des

bas (épisode bizarrement galant), et elle se transforme sous ses yeux en une jeune femme de toute beauté qui n'est autre que la fée Diamantine. Elle sera reconnaissante envers l'Éveillé — à qui elle accordera le don d'invisibilité — et elle favorisera les amours de Bibi et de Titi. Elle donnera à Bibi la possibilité de se transformer à volonté en animal de son choix : avatar fort utile pour visiter son prince à la guerre. Elle voyage donc « en aigle » pour aller plus vite ; arrivée à destination, elle se transforme en mouche pour entrer dans la tente de son guerrier, puis reprend sa forme naturelle. Au plus fort de la bataille, métamorphosée en aigle, elle plane au-dessus de son prince et lui sauve plusieurs fois la vie en fonçant sur l'un ou l'autre de ses ennemis au moment où il s'apprête à abattre son sabre ou tirer sur le prince. L'aigle devient familier aux soldats qui « se le montraient planant ou tournoyant au dessus de la tête de Titi, ainsi que l'aigle qu'on vit au dessus de la tête d'Alexandre, à la bataille d'Arbelles » (CF, XXVII, 424). On le voit, l'auteur connaît l'histoire et la mythologie aussi bien que la guerre. Saint-Hyacinthe fut militaire, et combattit dans diverses armées européennes à titre d'officier. Il savait donc décrire les batailles. Je recommande à tout historien ses descriptions pour de nombreux détails sur l'art militaire au siècle des lumières. Dans un récit aussi long que celui qui nous occupe, il y a de grandes richesses. On voudrait pouvoir s'arrêter partout, mais le temps presse, il y a tant de choses dignes d'attention ; on a presque l'embarras du choix. Voici, par exemple, un des nombreux passages où le thème du « prince éclairé » se trouve développé. Les courtisans commencent à comparer le généreux prince à ses parents, et se rendent compte de son grand mérite : « Ils jugèrent qu'un prince qui joignait aux bonnes qualités d'un simple particulier vertueux, les hautes qualités d'un héros, serait un très grand roi » (CF, XXVII, 435).

Au milieu du récit, il y a un charmant intermède : les quelques mois que le prince et sa compagne passent dans une île déserte. Leurs activités sont bien celles de citoyens éclairés : « Ils s'occupaient à faire des herbiers, à recueillir des graines, et à observer des insectes [...] sans parler des pierres, des coquillages et des cristallisations, car ils examinaient tout » (CF, XXVII, 487). Un autre passage caractéristique, et inattendu, est cette description des nuages au couchant sur la mer ; le style annonce déjà Bernardin de Saint-Pierre, ou même Chateaubriand :

« On voit des rayons de lumière s'échapper entre ces nuages, suivre leurs extrémités qu'ils rendent plus ou moins brillantes et s'étendre au loin dans une grande par-

tie de l'horizon. Les uns s'élèvent comme des gerbes de lumières, d'autres s'allongent comme une flamme immobile, dont l'éclat est relevé par l'obscurité profonde; d'autres se précipitent en colonnes dans les eaux de la mer qui paraît se joindre avec le ciel » (CF, XXVII, 486-487).

Ce genre de passage, comme tous ceux qui traitent de la guerre, sentent « le vécu » et reflètent certainement des événements de la vie personnelle de l'auteur. En serait-il de même en ce qui concerne le thème du roi éclairé ? Saint-Hyacinthe voyagea beaucoup à travers diverses cours européennes ; il est possible que son prince Titi corresponde à un prince qu'il aurait connu au cours de ses voyages. Il a peut-être pensé à quelque prince allemand. Le nom du royaume dans lequel se passent les aventures de Titi a une consonance allemande (ou hollandaise) ; c'est le royaume de Magnastruck, ainsi qu'il est indiqué à la première page du roman. Le roi voisin, le monarque de Forteserre, par contre, a un nom de consonance italienne francisée. C'est dans ses relations avec ce roi voisin, que le prince Titi montre toute sa grandeur de prince éclairé. Il regrette de se voir forcé de faire la guerre contre le royaume de Forteserre : « pour soumettre une province qui ne m'aimerait pas, je ne voudrais pas exposer la vie d'un seul soldat qui m'aime » (CF, XXVII, 67). Cependant, une fois la guerre commencée, il faut la continuer ; et quand il la gagne, Titi se montre d'une générosité insigne. Il rend tous les territoires occupés, libère tous les prisonniers, soigne tous les blessés des deux camps et accorde également des pensions à tous les invalides. Il est vrai que ses finances sont inépuisables, puisque c'est la fée Diamantine qui approvisionne son trésor.

Les derniers chapitres du roman sont un peu insipides parce qu'ils contiennent trop de bonté et de morale. Titi et le roi de Forteserre unissent leurs ressources pour soulager les misères de leurs deux royaumes. Quelques passages décrivant la condition des paysans rappellent la célèbre page de La Bruyère sur « ces animaux à face humaine » de son chapitre « De l'homme ». On se lasse des efforts des princes bienfaisants, et on arrive même à souhaiter un peu de méchanceté pour que le récit devienne moins fade. Ceci arrive une fois. C'est au moment où l'on trouve cet extraordinaire passage :

« Enfin la misère est si grande, même chez ceux qui tiennent des terres à ferme, que pour en faire connaître l'excès, et porter le gouvernement à y remédier, un docteur de ce pays-là imagina de présenter une requête au roi et à son

conseil, pour obtenir qu'il fût permis d'égorger les petits enfants pour les manger; et qu'ainsi les pères et mères pussent les vendre [...] pour les livrer à certain âge au gré de l'acheteur» (CF, XXVII, 265).

C'est presque mot pour mot une traduction du célèbre *Modest Proposal* de Johnathan Swift. Le pamphlet de Swift, publié en 1726, est antérieur de près de dix ans au roman de Saint-Hyacinthe. D'autre part, Saint-Hyacinthe séjourna en Angleterre entre 1726 et 1730 (exactement comme Voltaire, qu'il y connut d'ailleurs). La filiation semble évidente; Saint-Hyacinthe fut un excellent linguiste et pratiqua au moins quatre langues européennes (dont l'anglais). Il mentionne l'idée centrale du passage comme émanant d'un « certain docteur » du royaume d'Harpesile. C'est là reconnaître symboliquement sa dette envers Swift. Signalons enfin que ce passage est sans doute la première parution en langue française d'un texte satirique et violent sur la misère des populations irlandaises. Je mentionne ce fait pour attirer l'attention des comparatistes qui n'auraient pas encore remarqué (qui lit Saint-Hyacinthe aujourd'hui?) ce passage de la Manche d'une idée du satiriste irlandais.

Sur cette note «réaliste», ou ironique, laissons notre conteur, et passons à deux autres conteuses moralistes, Madame de Villeneuve, et Madame Leprince de Beaumont. L'une est inconnue (et ne mérite pas de l'être), l'autre est célèbre aujourd'hui pour avoir écrit la version la plus connue et la plus classique du conte *la Belle et la Bête*. Mais il faut rendre une justice à Madame de Villeneuve: c'est elle qui a publié pour la première fois un conte avec le titre *la Belle et la Bête*, en 1740, dans *la Jeune Américaine et les contes marins*. Le *Cabinet* réimprime cette histoire (sans le reste de l'ouvrage). Le conte de M^{me} de Villeneuve est un énorme récit de 185 pages, d'une lecture parfois indigeste, mais avec quelques inventions assez heureuses, comme les rêves de la Belle. En dépit de cette longueur, l'histoire est essentiellement celle que tout le monde connaît; elle est caractérisée par la transformation magique de la Bête, son retour à la forme humaine, dès que la Belle accepte de l'épouser. Quant à la deuxième version de M^{me} Leprince de Beaumont, elle parut en 1756, dans son recueil *Magasin des enfants*. C'est cette version qui a été constamment réimprimée depuis. La version de M^{me} de Villeneuve n'a été réimprimée pour la première fois depuis le dix-huitième siècle que très récemment, par les soins d'André Bay, dans sa collection de contes du même sujet, *la Belle et la Bête et autres contes du Cabinet des fées* (Paris, Club des libraires de France, 1965).

Il est étrange que l'éditeur du *Cabinet*, en réimprimant dix contes de M^{me} Leprince de Beaumont, ait oublié *la Belle et la Bête*. Cette omission ne nous empêchera pas de comparer les deux versions. Car il s'agit ici d'un des contes les plus répandus dans le monde entier, dont l'origine remonte au mythe de Psyché et de Cupidon. Dans le mythe (dont la première version écrite se trouve dans *l'Âne d'or* d'Apulée, vers le début du deuxième siècle de notre ère) Cupidon, ou l'amour, est invisible et passe pour un monstre. Dans le conte de fées qui dérive du mythe, un prince est caché sous l'apparence animale d'un monstre, et il reprend sa forme humaine dans les circonstances que l'on connaît, grâce à l'amour d'une jeune personne qui l'accepte en dépit de sa monstruosité. J'ai déjà développé en détail, dans un précédent article, rédigé en anglais, ce rapport profond entre le mythe et le conte⁵. Ce qui suit n'est que le résumé des idées principales et de la comparaison Villeneuve – Leprince de Beaumont, que je reprends.

En premier lieu, quelle différence de longueur ! Tandis que la première conteuse a besoin d'un récit de près de deux cents pages pour raconter son histoire, vingt-cinq pages suffisent à M^{me} Leprince de Beaumont. Il est évident qu'elle a allégé le récit, le débarrassant de toutes ses longueurs et lourdeurs de style, pour créer la synthèse classique et rectiligne qui s'est imposée. Un exemple de changement de style. Dans les deux versions la Bête garde la Belle prisonnière dans son palais magique, et lui demande tous les soirs (sans succès) si elle veut bien l'épouser. Or, tout est dans la manière de demander. Dans la version Villeneuve, voici la question, répétée plusieurs fois sous la même forme : « Voulez-vous que je couche avec vous ? » (CF, XXVI, 83) C'est une question brutale, qui ne fait qu'accentuer grossièrement le côté sexuel de l'histoire. Dans la version Leprince de Beaumont la question fatidique est formulée avec plus de bienséances ; c'est le mariage que la Bête demande. L'aspect sexuel est passé sous silence. Cette sexualité est assez évidente du fait même que la bête existe. Il n'y a rien d'autre à dire à ce sujet. Mais on comprend bien que la Belle arrive à vraiment aimer la Bête. Elle l'accepte même si bien qu'à la fin du conte, quand elle accepte le mariage qu'elle a repoussé si longtemps, elle cherche encore sa chère Bête, et elle ne la reconnaît pas sous les traits du beau prince qui apparaît devant elle. « Quoique ce prince méritât toute son attention, elle ne put s'empêcher de lui demander où était la Bête⁶. » Cette fin semble iro-

⁵ « Beauty and the Beast, from myth to fairy tale », *Psychoanalytic Review*, vol. 46, 1960.

⁶ André Bay, éd., *la Belle et la Bête et autres contes du Cabinet des fées*, Paris, Club des Libraires de France, 1965, pp. 355-356.

nique. On dirait que la Belle aurait été heureuse avec sa Bête, et ne paraît même pas s'être réjouie aussitôt de sa transformation en un beau prince. Cette idée d'accepter la Bête, avec toute son ironie, correspond à la réalité. C'est chez la jeune fille la tendance à abandonner les rêves enfantins, c'est une acceptation complète de la réalité telle qu'elle est, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup plus satisfaisant que les fictions de l'imagination et des rêves. Autrement dit, la Belle est devenue femme, elle a mûri dans son émotivité, dans une triomphante acceptation de la Bête comme personne sexuelle et comme partie intégrale de sa vie adulte. Tel est le contenu de l'histoire, interprété d'une manière qui pourrait paraître un peu forcée (mais qui n'exclut pas non plus l'interprétation habituelle beaucoup plus morale).

Mais, réfléchissons. Chaque fois que nous disons : « la Belle et la Bête », nous nous trahissons inconsciemment et nous révélons le contenu profondément sexuel de l'histoire. La Belle et la Bête, c'est la conquête de la Bête qui triomphe sexuellement de la Belle. Autrement dit, quand la Belle aime, quand elle accepte d'aimer physiquement la Bête, celle-ci disparaît en devenant humaine. Le symbolisme est plus que transparent : la Belle qui a peur de l'union sexuelle, considère que l'HOMME est une bête dangereuse. Quand l'attraction physique et l'affection amoureuse vont ensemble, il n'y a pas de peur, et donc pas de bête. L'idée de déguiser un homme en bête est une simple expression, immémoriale, de la peur de la sexualité chez la jeune femme. Ainsi, quand M^{me} de Villeneuve fait dire à sa bête : « La Belle voulez-vous coucher avec moi ? » elle exprime (mal) le contenu latent de son histoire, contenu qui normalement reste caché dans le domaine de l'inconscient et ne revient à la surface que symboliquement et artistiquement. Toute la beauté de la fin du conte, avec la transformation de la bête en homme est rehaussée quand le conte s'explique symboliquement. La Bête et l'homme sont la même personne. La Bête est simplement une partie, un côté de l'homme. Encore une fois : la Bête n'existe pas. De même, le merveilleux conte de Perrault, *Riquet à la Houppe*, n'est rien d'autre qu'une des versions les plus civilisées de *la Belle et la Bête*. Quand la Belle accepte d'épouser Riquet laid comme un monstre (donc, une bête), Riquet devient beau. Ou plutôt, comme Perrault l'explique malicieusement, la Belle cesse de voir Riquet laid ; ce qui revient au même que de dire qu'il est magiquement transformé en un beau prince. C'est aussi ce qui se passe dans le conte de *la Belle et la Bête* de M^{me} Leprince de Beaumont.

Mais cette fin est artistement préparée. Le conte est le récit de l'humanisation progressive de la Bête, et la « bestialisation » de la Belle. On se souvient qu'au commencement du conte la belle

s'attend tous les soirs à être tuée. Mais elle est rassurée par la Bête qui lui explique avec patience qu'elle est la maîtresse du château. Petit à petit, la Belle se rassure et s'habitue à la présence de son compagnon surnaturel. La beauté du conte vient de son symbolisme. La Bête est la bête, certes, mais aussi un homme, un magicien, un futur mari, donc le remplaçant du père, et, en un certain sens, déjà le mari, puisque c'est la Bête qui pourvoit à tous les besoins de la Belle.

La simplicité du style de M^{me} Leprince de Beaumont, avec sa naïveté apparente, l'absence de détails géographiques et de noms propres (il ne s'agit que du marchand, de la Belle, de la Bête, de la Sœur, etc.) contribuent à donner au conte une impression d'éloignement poétique. Le conte est ce moule dans lequel notre imagination coule sa fantaisie et ses couleurs. Dans cette liberté poétique nous acceptons sans peine tout le symbolisme du récit, nous l'anticipons même.

Bref, j'ai dit trop de bien de la version de M^{me} Leprince de Beaumont. Il est temps de dire quelque chose de positif de la version Villeneuve. Cette dernière a les défauts de ses qualités. C'est-à-dire qu'elle est trop spécifique, beaucoup plus générale, moins synthétique que la version Leprince de Beaumont ; mais parfois des idées ingénieuses sont développées avec bonheur. Par exemple, la Belle prisonnière de la Bête a tous les soirs des rêves qui sont décrits avec complaisance. Chaque nuit, elle voit en songe un beau jeune homme qui commente et discute avec elle les événements de la journée précédente. Agissant comme sa conscience et la conseiller inlassablement, le jeune homme lui donne du courage pour affronter la Bête, l'engage également à aimer la Bête de tout son cœur, ce qui rend la jeune fille jalouse et confuse. On comprend l'expédient pris par les puissances magiques pour lui montrer en songe que si elle accepte la Bête, celle-ci deviendra le jeune homme de ses rêves. Certains de ces rêves sont de véritables cauchemars :

« Il lui passait mille extravagances devant les yeux. Elle voyait le monstre sur un trône tout brillant de pierreries, qui l'appelait et l'invitait de se mettre à ses côtés ; un moment après l'inconnu l'en faisait précipitamment descendre, et se mettait en sa place. La Bête reprenant l'avantage, l'inconnu disparaissait à son tour. On lui parlait au travers d'un voile noir qui changeait la voix, et la rendait effroyable » (CF, XXVI, 85).

On le voit, le rêve explique très clairement le sens de l'aventure et indique la marche à suivre, pour qui sait démêler les rêves. Ce cauchemar se présente à la Belle au début de son séjour ; mais elle ne comprend pas encore. Ce n'est qu'à la fin du conte que sur le conseil de son inconnu de « suivre les mouvements que lui dictait la bonté de son cœur » (CF, XXVI, 118), la Belle se résoudra à accepter la Bête dans son lit. Le lendemain matin, après une nuit sans contact physique (le texte est clair) la Belle trouve son bel inconnu endormi auprès d'elle. Ne parlons pas des épisodes interminables qui suivent ce qui devrait être la fin du récit. Ces épisodes sont la surcharge inutile, et inférieure du point de vue artistique, qui gâtent la version Villeneuve. On ne peut que féliciter Madame Leprince de Beaumont d'avoir éliminé ces élaborations de sa version.

Mais il faut aussi féliciter l'éditeur du *Cabinet* d'avoir eu le bon jugement d'inclure cette version Villeneuve. Ce texte, et bien d'autres, sont essentiels aux chercheurs et aux critiques qui veulent connaître la nature de l'imagination féerique du siècle des lumières. Le côté moral de ce conte est sans doute ce qui a dû le plus intéresser les lecteurs de l'époque, tandis que nous nous intéressons beaucoup plus aujourd'hui au côté symbolique et psychologique des contes.

En conclusion, je voudrais dire que les contes qui me paraissent les plus dignes d'analyse sont toujours ceux qui sont marqués de la griffe d'un auteur et qui ont par conséquent un style et un charme littéraires. La collection du *Cabinet des fées* réunit précisément un très grand nombre de contes de ce genre, d'où son grand intérêt pour le critique littéraire. Le conte de fées peut s'inspirer des contes folkloriques, mais il les dépasse dans la mesure où il les transforme en littérature. Avec les auteurs de contes dont les œuvres soutiennent la lecture et passent à la postérité, il arrive ce qui est arrivé aux *Fables* de La Fontaine : inspirées d'Ésope et d'une riche tradition folklorique, ces petites histoires — grâce à leur don de poésie et de musique — ont presque réussi à faire oublier qu'elles avaient un passé.

Les pages précédentes sont un effort de présentation de la richesse d'imagination et du charme littéraire des contes du dix-huitième siècle.

Évidemment, je sais que le conte de fées est oublié des histoires littéraires ; il n'en existe pas moins pour cela. Les contes sont au roman ce que le sonnet est à la « grande » poésie. Il est donc aussi injuste d'oublier le conte dans l'histoire du roman, que d'oublier le sonnet dans l'histoire de la poésie. Finalement, il faut dire que, même si la poésie et l'imagination spontanée sont absentes de

ce qui passait alors pour de la poésie, elles n'ont pas disparu de l'horizon littéraire de tout un siècle. Qu'on cherche cette poésie dans la prose de Jean-Jacques Rousseau et dans ce riche foisonnement de l'imagination romanesque qu'a été l'abondante production du conte merveilleux au siècle des lumières.

University of Colorado