

Deux personnages “inutiles” de *Riquet* à la houppe

— Logique et merveilleux dans les contes de Fées —

Claire SUEMATSU

(Département d'Enseignement Général)

「巻き毛のリケ」の「不必要」な二人の人物について
— 昔話における論理と驚異 —

末松クレール
(一般教育)

IMITATION OU ÉMULATION ?

Qui a écrit le premier *Riquet à la houppe*? Mademoiselle Bernard, la nièce du grand Corneille, dont le roman, *Inès de Cordoue*, publié au début de l'année 1696, enferme un conte de même titre, offrant avec celui de Perrault une parenté frappante? Ou Perrault dont les *Contes* ne paraissent que l'année suivante, mais étaient, aux dires de Melle Lhéritier, en grande partie composés dès 1695? Et encore quel Perrault? L'illustre Académicien, ou son fils Darmancour? C'est ainsi que posent la question en 1928, Jeanne Roche-Mazon, qui revendique la découverte de ce premier *Riquet à la Houppe*(1), et Mary Elizabeth Storer dans sa thèse parue la même année (autre problème de priorité malaisé à résoudre). Pour revenir à notre conte, en 1928, la “paternité” littéraire est tranchée en faveur de Mademoiselle Bernard :

“A cette époque où l'on exerçait le plagiat si effrontément (n'oublions pas Mme d'Aulnoy), Perrault n'aurait pas eu à hésiter de s'approprier un conte qui avait passé inaperçu, noyé dans les innombrables “romans historiques”. Il est donc intéressant d'imaginer que Melle Bernard, publiant son *Riquet à la Houppe* avant celui de

Perrault, l'aurait influencé dans ce conte qui était destiné à devenir immortel, tandis que son modeste effort personnel devait sombrer...” (2 -p. 65)

On sait que la découverte du manuscrit de 1695 (acquis en 1952 par la Pierpont Morgan Library) a contribué à relancer le débat sur l'origine des contes, mais qu'il n'apporte aucune pièce décisive au dossier de *Riquet à la houppe* puisque celui-ci n'y figure pas. Cependant, Soriano, heureusement inspiré par les méthodes des folkloristes, et les travaux de Paul Delarue, a eu le mérite de reposer le problème, non pas en termes d'imitation, de priorité, voire de plagiat, mais d'une manière qui s'accorde davantage à “l'esprit salonnier” (Storer) d'une société où la littérature prend la forme d'une “compétition mondaine” (Storer) :

“Or une des manifestations de cet esprit salonnier, c'est justement la pratique des citations interpolées qui constituent une sorte d'hommage à l'ami que l'on veut honorer. C'est en fait un procédé comparable à celui de la “variation sur le même thème” chez les musiciens”. (3, p. 65)

Et Soriano de conclure :

“...Ce qui est essentiel et que l'on ne doit pas perdre de vue, c'est qu'il s'agit d'un jeu

de salon qui utilise des thèmes qui courent les rues, un jeu où personne n'imité personne, puisque justement la qualité du joueur se juge à la finesse des "broderies". (3, p. 67)

Dans cette perspective, la question de savoir à qui revient le mérite de l'invention première semble dénuée d'intérêt. Zipes la déclare même invérifiable "car le thème était déjà devenu un sujet du discours culturel et social" (6, p. 54). Aussi, si nous revenons à l'étude de J. Roche-Mazon, n'est-ce pas pour apporter à cette controverse une réponse définitive, mais pour aborder, dans l'esprit suggéré par Soriano, l'énigme de ces deux personnages inutiles qu'une approche historique peut-être un peu étroite ne permet guère d'expliquer que négativement. Plutôt que de tenter de situer les deux *Riquet* sur une chaîne diachronique où, en vertu de la maxime "Post hoc ergo propter hoc", le second en date est nécessairement copie du précédent, ce qui risque de conduire à une incompréhension totale de l'oeuvre, semble-t-il préférable de les aborder dans leur relation d'intertextualité.

Notons qu'un autre conte de Perrault pose un problème tout à fait semblable : il s'agit des *Fées* dont la parenté avec *Les Enchantements de l'Eloquence* de Mademoiselle Lhéritier n'a pas échappé aux critiques. Or, à propos de ce conte, plutôt que d'essayer d'établir l'antériorité d'un texte sur l'autre, C. Magnien juge plus "réaliste, et conforme aux moeurs conviviales de la société littéraire de l'époque, d'imaginer une émulation dialoguée entre les deux écrivains aux génies si différents" (4, p. 233). Examinons donc les deux *Riquet à la houppe* dans cette perspective comme si Perrault et Melle Bernard avaient voulu écrire deux oeuvres "croisées".

UN CONTE DEUX FOIS MYSTERIEUX

Mais examinons de près la critique que fait J.

Roche-Mazon de *Riquet à la houppe*. Ce conte où Emile Montégut voyait "le type le plus général et le plus philosophique du merveilleux français" (1, p. 61), lui paraît deux fois mystérieux, et offre selon elle "le contraste le plus frappant avec les autres contes. Non seulement les détails, mais les personnages superflus y sont de règle" (1, p. 63).

Premier personnage superflu : la soeur spirituelle et laide "exactement comme Riquet à la houppe", et qui "n'a aucun rôle à jouer dans l'aventure, si bien que Perrault l'oublie au bout de quelques pages et qu'il ne nous reparlera plus d'elle" (1, p. 63). Cette remarque pertinente englobe deux objections : double emploi ou redondance d'une part, absence de fonction dramatique de l'autre.

Deuxième personnage superflu : le Prince rival "ce comparse plus qu'inutile, fâcheux même pour le conte de Perrault" (1, p. 83). Cette fois-ci il ne s'agit pas de redondance, puisque ce rival redoutable, outre l'esprit, possède aussi toutes les qualités que Riquet n'a pas. On comprend dès lors que la Princesse lui donne l'avantage, et le tour de passe-passe par lequel Perrault escamote peu après le personnage semble une manière d'esquiver la question. Duperie ? Manque de logique ? J. Roche-Mazon opte pour la dernière hypothèse :

"Mais Perrault n'en est pas à une incohérence près : il oublie et le pauvre prince "si puissant, si riche, si spirituel et si bien fait" et la "bonne volonté" que la princesse avait pour lui, tout comme il a déjà oublié cette intéressante soeur cadette, laide comme une guenon, mais qui disait "mille choses agréables" et "rangeait tout le monde autour d'elle en moins d'un quart d'heure." (1, p. 63)

Ce n'est pas tout :

"Autre singularité. L'héroïne, à sa naissance, a reçu d'une fée le don de "rendre beau

ou belle la personne qui lui plaira". Ce don, qui assure le dénouement, le conteur semble l'avoir perdu de vue durant tout le conte." (1, p. 63)

J.Roche-Mazon, fidèle aux présupposés de la méthode historique, et hésitant tout de même à taxer d'illogisme un auteur dont le cartésianisme ne semble guère contesté, va chercher dans les sources possibles du conte l'explication de ces incohérences. Or, non seulement les dates tendent à établir l'antériorité du conte de Melle Bernard sur celui de Perrault, mais, aux dires de J.Roche-Mazon, cette présomption se voit confirmée par des évidences internes : le *Riquet de Melle Bernard* éclaire celui de Perrault, "il en résout les énigmes, il en explique les faiblesses" (1, p. 82). Cet amant aimé qui embarrasse le conte de Perrault de sa présence, ne se justifie que par l'invention par Melle Bernard du personnage d'Arada :

"On comprend mal que Perrault ne l'ait pas entièrement supprimé. Mais c'en serait assez de cette survivance singulière pour rendre indubitable l'ordre de filiation des deux contes" (1, p. 83)

D'autre part, les éléments que Perrault ajoute au conte de Melle Bernard,

"soit pour permettre un dénouement nouveau, comme le don fait à la jolie Princesse, soit pour modifier le début et rendre l'imitation moins servile, comme le rôle de la Princesse laide, --ne sont pas solidement incorporés au récit et font l'effet d'annexes inutiles" (1, p. 83)

Survivances immotivées, ou innovations sans finalité : la critique obligée de recourir à des principes contradictoires, ne paraît guère plus cohérente que le récit de Perrault...Mais l'on veut que Melle Bernard soit logique, et que Perrault ne le soit point.

De la même façon, E.M.Storer, raisonnant, en dépit de ses propres conclusions, comme si

Melle Bernard avait corrigé le conte de Perrault, remarque que celle-ci "évite quelques objections que l'on a faites à celui de Perrault" (2, p. 68), que la Princesse de Perrault n'est pas strictement logique, que l'injustice du sort fait à la soeur laide mais spirituelle est évitée par Melle Bernard, du seul fait qu'elle omet ce dernier personnage dans son histoire.

Soriano à son tour s'interroge sur la "disparition étrange" dans le *Riquet à la houppe* de Perrault, de cette soeur cadette, dont "le jugement lapidaire et désobligeant qui la compare à une guenon est en réalité une épitaphe" (3, p. 199).

Négligence rare dans les livres de l'époque, et encore plus dans la littérature enfantine. Mais cette bizarrerie, Soriano veut l'expliquer par l'équation personnelle de l'auteur, autrement dit par une motivation extrinsèque, ce qui laisse penser que la motivation intrinsèque ne lui apparaît pas clairement. Considérer ce conte comme "une sorte de message chiffré dont il faut découvrir la clé" (3, p. 201), n'est-ce pas compliquer les choses à merveille ? Sans mettre en cause la démarche de Soriano, ni méconnaître les raisons profondes pour lesquelles Perrault a pu être intéressé par la situation gémellaire, n'est-il pas possible de trouver à celle-ci une explication plus simple ?

Plus près de nous, Catherine Magnien, reposant le problème dans la perspective suggérée par Soriano, n'en laisse pas moins certains éléments inexpliqués :

"Perrault va donc composer son propre *Riquet à la houppe* pour des lecteurs qui connaissent le récit de Catherine Bernard et peuvent confronter les deux textes. Cette comparaison permet au lecteur d'aujourd'hui de saisir le génie personnel de Perrault. D'abord notre conteur a introduit de ces symétries qu'il affectionne : la princesse a une soeur jumelle, son opposé, et possède,

sans le savoir, le don complémentaire de celui de Riquet. Ensuite, une fois de plus, ont été éliminées les situations réprouvées par la morale chrétienne : pas trace de maîtresse, ni d'amants adultères, ni même de manquement à la parole donnée en dépit des tergiversations. Enfin, *seul le désir de brièveté peut expliquer certaines bizarreries du texte de Perrault, comme cette silhouette à peine esquissée du rival de Riquet, "si puissant, si riche, si spirituel et si bien fait", sans doute souvenir d'Arada, ou comme ces préparatifs d'un banquet souterrain, qui s'expliquent mieux pour le mariage du roi des gnomes que pour un souverain terrestre.*" (4 , p. 258, Les italiques sont de nous.) Et si ces bizarreries ne l'étaient pas ? Et s'il ce conte était la transparence même ? S'il n'apparaissait illogique que pour obéir à une logique qui n'est pas d'ordinaire celle des contes ?

LOGIQUE DE RIQUET A LA HOUPPE

Admettons que ce conte n'est peut-être pas le plus réussi du recueil, qu'il manque de cette "saveur" qu'ont les récits populaires authentiques, qu'il est trop savant, trop précieux pour le goût de notre temps. En revanche, et du fait même de son origine lettrée, n'est-ce pas le plus soigneusement calculé, le mieux construit ? Si un reproche ne saurait lui être adressé, n'est-ce pas justement celui d'incohérence ? La version de Melle Bernard et celle de Perrault se répondent, se font écho parfois précisément, se "citent" même, au point que l'hypothèse de la "compétition amicale" paraît pouvoir seule être retenue : ainsi la galanterie adressée à la Princesse :

"Il n'y a rien, Madame, qui marque davantage qu'on a de l'esprit, que de croire n'en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-là, que plus on en a, plus on croit en manquer" (5 , pp. 175- 6)

reprend presque terme à terme le jugement beaucoup moins obligeant de Melle Bernard sur son héroïne :

"Mama (c'était le nom de cette fille) n'avait pas assez d'esprit pour savoir qu'elle n'en avait point, mais elle ne laissait pas de sentir qu'elle était dédaignée, quoiqu'elle ne démêlât pas pourquoi" (1 , p. 75)

Simple coïncidence ? Due à "l'impossibilité qu'il y a que deux personnes qui travaillent sur un même sujet ne se rencontrent pas quelquefois dans les mêmes pensées ou dans les mêmes expressions" (Avertissement des Fables de Faërne, cité par Soriano, 3 , p. 349) ? Cet échange de "concetti que ne désavouerait point Madeleine de Scudery ou l'abbé de Pure" (3 , p. 264) va plus loin cependant qu'un simple coup de chapeau à Melle Bernard, puisque cette politesse est, on le verra, un élément capital de la reconstruction du conte, dans une perspective tout à fait différente.

Rappelons d'abord la règle du jeu, parfaitement définie par Soriano, illustrée par les deux citations précédentes, et qui consistait "à ne pas copier" (3 , p. 193). L'héroïne de Melle Bernard rencontre le roi des Gnomes par le plus grand des hasards, et conclut, en pleine inconscience, un pacte dont les effets redoutables ne lui apparaîtront qu'une fois que l'esprit aura agi en elle. Qu'on en juge :

" (...) mais à la manière stupide dont vous me regardez, je juge que je vous ai fait trop d'honneur, lorsque j'ai craint de vous offenser : c'est ce qui me fait désespérer du sujet de mes propositions, cependant je hasarde de vous les faire. Voulez-vous avoir de l'esprit ? -Oui, lui répondit Mama, de l'air dont elle aurait dit non" (1 , p. 76)

Tout au contraire, la princesse de Perrault, dont la bêtise enferme du moins un atome d'intelligence, et qui n'en est que plus malheureuse, accepte la proposition qui lui est faite,

parce qu'elle a d'une part la connaissance suffisante de ce qui lui fait défaut, et le désir d'y remédier, et que, d'autre part, elle a malgré tout trop peu d'esprit pour envisager les conséquences réelles de son engagement. On constate donc chez Perrault le souci de ne pas laisser au hasard ce noeud initial de l'intrigue, de justifier les actions par la psychologie, qui est moins une fin en soi (l'exploration du coeur humain), qu'un système d'explication logique : il n'y a pas de désir sans conscience d'un manque ; pas de conscience d'un manque sans élément de comparaison. Or, cette psychologie est elle aussi expliquée, retracée depuis ses racines : force est de constater que Perrault s'y prend de loin. C'est ici qu'entre en scène cette soeur cadette, laide comme une guenon, qui, pour disparaître par la suite, n'en occupe pas moins le bon cinquième de cette brève histoire, assez pour mériter notre attention.

LA BELLE, LE GNOME ET LA GUENON

A première vue, cette soeur jumelle est bien redondante. Quel besoin, alors que la première Princesse est tout le contraire de Riquet, de renchérir sur cette opposition, ou plutôt de venir troubler cette symétrie parfaite en introduisant un troisième personnage ? Pourquoi cette transposition féminine de Riquet ? L'explication par le complexe de gémellité a le défaut de dissocier ce phénomène de tout un complexe de manifestations similaires, oppositions ou parallélismes, qui relient les quatre protagonistes de cette histoire, et plutôt qu'en termes de gémellité, il nous paraît préférable de penser cette composition en termes de symétrie. Or la réponse à notre question ne se trouve-t-elle pas dans le texte ? Relisons les commentaires étonnamment prolixes qui accompagnent ces naissances : simples bavardages ? Pas tout à fait. Ce qui est en jeu, autour de ces trois naissances, c'est tout un système de valeurs.

Disons-nous de la difformité de Riquet, ce fils "si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine" (5, p. 173), qu'elle est tout compte fait théorique et de peu d'importance ? Ce n'est pas un hasard si Perrault, pour décrire son personnage, choisit d'attendre le moment où, le pouvoir transfigurateur de l'amour faisant son effet, il peut allègrement pousser la caricature, sans que cela nuise à la conclusion du conte. Une telle description au début du récit eût probablement compromis le déroulement de l'histoire. Mais justement, la laideur de Riquet reste abstraite, et, le don de la fée aidant, sera vite oubliée :

"Tout cela consola un peu la pauvre Reine, qui était bien affligée d'avoir mis au monde un si vilain marmot. Il est vrai que cet enfant ne commença pas plus tôt à parler qu'il dit mille jolies choses, et qu'il y avait dans toutes ses actions je ne sais quoi de si spirituel, qu'on en était charmé." (5, p. 173).

Mais la laideur, défaut bénin chez un garçon, devient chez une fille une véritable tare ; à l'inverse, quel beau visage ne dispense d'avoir de l'esprit ? Deux poids, deux mesures : la Reine, mère des deux Princesses, incarne ce préjugé traditionnel, et le récit circonstancié des deux naissances semble avoir pour premier objet d'établir, non sans une pointe de malice, la primauté de la Beauté sur l'Esprit :

"La première qui vint au monde était plus belle que le jour : *la Reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal.* La même Fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modifier la joie de la Reine, elle lui déclara que cette petite Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. *Cela mortifia beaucoup la Reine ; mais elle eut quelques moments*

après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide. "Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée : votre fille sera récompensée d'ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la beauté.

-Dieu le veuille, répondit la Reine : *mais n'y aurait-il point moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle ?*" (5, p. 174)

Si la fée représente peut-être la voix de la raison, la partialité de la Reine en faveur de la beauté est éloquent ; et notons que le don de la Fée corrige, mais sans l'inverser, cette hiérarchie où l'alliage de la Beauté et de l'Esprit remporte tous les suffrages, mais où il vaut encore mieux être une "belle bête" qu'un laidron plein d'esprit... Cependant les idées reçues vont bientôt s'éteindre à l'épreuve de l'expérience. C'est ce renversement de la hiérarchie admise que va faire apparaître la rivalité des deux sœurs :

"Quoique la beauté soit un grand avantage dans une jeune personne, cependant, la cadette l'emportait presque toujours sur son aînée dans toutes les Compagnies. D'abord on allait du côté de la plus belle pour la voir et pour l'admirer, mais bientôt, on allait à celle qui avait le plus d'esprit, pour lui entendre dire mille choses agréables ; et on était étonné qu'en moins d'un quart d'heure l'aînée n'avait plus personne autour d'elle, et que tout le monde s'était rangé autour de la cadette. L'aînée, quoique fort stupide, le remarqua bien, et elle eût donné sans regret toute sa beauté pour avoir la moitié de l'esprit de sa sœur"(5, pp. 174-5)

Ce qui avait toutes les apparences d'une équivalence n'en est pas une. D'un côté la Belle et Sotte, de l'autre la Spirituelle et Laide : on pourrait penser que par un habile dosage de

valeurs positives et négatives, la situation initiale est équilibrée. Il n'en est rien : la balance qui penchait a priori en faveur de la Belle, bascule du côté de la cadette. Il est même amusant de voir Perrault évaluer ce rapport en termes de proportion chiffrée ! C'est que nous sommes dans une société policée et salonnière où l'agrément de bien tourner les phrases éclipsé tous les autres.

LA CRISE INITIALE

On voit que cette cadette soit-disant inutile vient remplir plusieurs fonctions que l'on pourrait regrouper sous le terme de "catalyseur" : c'est elle qui, de par sa seule existence, provoque la crise initiale.

Tout conte, écrivait Propp, se développe à partir d'une situation décrite comme situation de manque, de pénurie. Affirmation pénétrante, mais qu'il faudrait nuancer : disons plutôt que le récit ne commence que lorsque ce manque s'aggrave au point de devenir "dramatique". L'exposé de la situation de départ se poursuit généralement jusqu'à la "crise initiale" qui est le véritable point où se noue le récit. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple simple mais éclairant, la pauvreté, qui incommodait fort le bûcheron et sa femme dans *Le Petit Poucet*, ne saurait encore devenir le moteur du conte :

"Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants" (5, p. 187).

Voilà l'état de crise, dont la première caractéristique est d'être une inversion ou tout au moins une mise en question des valeurs admises. Jusque-là, l'unique but de l'existence était de pourvoir aux besoins des enfants ; désormais, on songe à s'en défaire. Même renversement dans *Riquet à la houppe* : comment démordrait-on de l'idée rebattue que la beauté, au moins en ce qui concerne les filles, est le bien

suprême, si la cadette ne venait justement, avec sa laideur, prouver le contraire ? A elle seule, cette cadette, bien que, ou parce que simple réplique féminine du héros masculin, réussit une prouesse dont Riquet était bien incapable. Catalyseur, donc ; premier instrument d'un renversement qui ne s'achèvera que lors de la seconde crise, celle du dénouement, où Riquet joue cette fois un rôle capital. Mais ce n'est certes pas un hasard si cette soeur amorce l'oeuvre poursuivie par le personnage principal. La première confrontation des deux Princesses aboutit donc à une première "équation" que l'on pourrait formuler ainsi : Esprit sans Beauté vaut mieux que Beauté sans Esprit. D'où le chagrin de l'aînée, d'où son acquiescement à la proposition de Riquet.

La seconde confrontation, après la transformation de l'héroïne, aboutit par la force des choses au *renversement dramatique* de la première situation, mais au *renforcement logique* de la première équation, puisque l'Esprit — et quel esprit ! brillant "d'une telle force que Riquet à la houppe crut lui avoir donné plus d'esprit qu'il ne s'en était réservé pour lui-même" (5, p. 176) — allié à la Beauté ne peut qu'éclipser l'Esprit qui en est dépourvu.

"Toute la Cour en eut une joie qui ne se peut imaginer : il n'y eut que sa cadette qui n'en fut pas bien aise, parce que n'ayant plus sur son aînée l'avantage de l'esprit, elle ne paraissait plus auprès d'elle qu'une Guenon fort désagréable". (5, pp. 176-7)

Mais cette seconde confrontation, qui voit la défaite de la cadette, en préfigure une autre, et c'est ici que la fonction de la similarité de cette soeur avec Riquet, apparaît pleinement. Cette soeur introduit dans le récit un élément de suspense dramatique, à la fois quantitatif et qualitatif : quantitatif, puisque sa présence retarde le dénouement de l'histoire ; qualitatif, puisqu'elle rend une fin heureuse plus

invraisemblable. Les craintes de Riquet apparaissent dès lors parfaitement justifiées.

LE GNOME ET LE RIVAL

On voit que Perrault corse les difficultés à plaisir : l'apparition d'Arada, parangon de toutes les vertus, et, dans sa perfection même, réplique exacte de la princesse, rend a priori le cas de Riquet désespéré : par un simple raisonnement analogique, qui s'appuie sur l'exemple précédent, et même en tenant compte des différences entre valeurs masculines et féminines, quel lecteur n'est prêt à conclure que si la Belle et Spirituelle l'a emporté si aisément sur la Spirituelle Guenon, Riquet n'a guère de chances contre un rival aussi spirituel que beau ? D'autant que le rival suscité par Perrault est nettement plus redoutable que celui de Melle Bernard, malgré tout inférieur à Riquet en fortune et en esprit.

Tout comme la précédente, cette nouvelle rivalité (toute théorique, du reste, puisque le rival n'apparaît pas) pose la question des valeurs. Mais alors que dans l'exemple précédent l'arbitrage appartenait à l'opinion publique, laquelle, en dépit de sa versatilité, avait su discerner les valeurs "sûres", ici, le verdict revêt une solennité particulière, du fait que l'unique juge, la Princesse, est égale, sinon supérieure à Riquet en esprit. Les deux joueurs sont de force égale, et les coups bas ne sont pas permis. On se souvient que dans une situation analogue, le Riquet de Melle Bernard (en qui nous avons du mal à reconnaître, comme Zipes, un modèle de loyauté) s'était sorti d'affaire par un chantage ignoble : la pauvre Mama, prise entre la nécessité d'épouser ou celle de revenir à son état antérieur, et contrainte à ce choix en pleine conscience de ce qu'elle a à perdre, alors qu'elle avait conclu le pacte dans l'ignorance de ce qu'elle avait à y gagner, s'attire du moins l'indulgence du lecteur prêt à excuser la rouerie

dont elle fera preuve par la suite. La Princesse de Perrault a sans doute trop de délicatesse pour laisser paraître qu'elle se souvient de ce précédent fâcheux, mais elle prend soin de porter le débat au niveau de la civilité, et de la raison :

"(...) et assurément si j'avais affaire à un brutal, à un homme sans esprit, je me trouverais bien embarrassée. Une Princesse n'a que sa parole, me dirait-il, et il faut que vous m'épousiez, puisque vous l'avez promis ; mais comme celui à qui je parle est l'homme du monde qui a le plus d'esprit, je suis sûre qu'il entendra raison. Vous savez que, quand je n'étais qu'une bête, je ne pouvais néanmoins me résoudre à vous épouser ; comment voulez-vous qu'ayant l'esprit que vous m'avez donné, qui me rend encore plus difficile en gens que je n'étais, je prenne aujourd'hui une résolution que je n'ai pu prendre dans ce temps-là ?" (5, pp. 178-9)

Telle quelle, et appuyée sur la solidité de ce raisonnement a fortiori, la position de la Princesse paraît inexpugnable. Et elle a pour elle, non seulement la force de la logique, mais, comme nous l'avons vu, celle de la preuve par l'expérience. Cependant, avant d'examiner les armes de la contre-attaque, il convient d'attirer l'attention sur l'originalité d'un tel procédé : connaît-on beaucoup de contes de fées dont l'issue soit ainsi déterminée par une joute oratoire ? Ou la métamorphose finale est l'oeuvre non d'une fée, mais d'un RAISONNEMENT ?

Or, le défi lancé par la Princesse de s'en tenir au niveau de la raison, va être la cause de sa défaite, et Riquet n'aura pas de mal à démontrer combien les arguments de celle-ci, sont spécieux.

Le premier soin de Riquet consiste à examiner les prémisses : admettre, comme le fait la

Princesse, qu'un brutal pourrait, par certains moyens, réussir là où un homme d'esprit ne le pourrait pas, n'est-ce pas se mettre en contradiction avec ses propres principes ? Car à quoi bon admettre la supériorité de l'esprit si dans les faits, il ne procure aucun avantage ?

"Est-il raisonnable que les personnes qui ont de l'esprit soient d'une pire condition que ceux qui n'en ont pas ?" (5, p. 179)

On dira peut-être que la valeur ne se mesure pas à son efficacité. Mais quel est dès lors le critère de la valeur ? Même en admettant l'inévitable inadéquation du réel et de l'idéal, ne faut-il pas admettre, qu'au moins sur le plan logique et abstrait, celui sur lequel Riquet se situe, l'esprit, dans la mesure où il est reconnu comme valeur, doit se lier à une supériorité quelconque ? Au moins sur ce point, l'argument de Riquet est sans réplique. C'est au niveau du passage de la théorie à la pratique que ce discours présente des faiblesses ; mais si contestable que puisse nous paraître le pragmatisme d'une telle attitude, il ne saurait à tout le moins être mis en cause par la Princesse, dont l'aventure personnelle est l'application de cette vérité générale, et qui ne souhaitait avoir de l'esprit que pour tous les avantages qu'elle espérait en retirer.

"Le (suite à la citation précédente) pouvez-vous prétendre, vous qui en (de l'esprit) avez tant et qui avez tant souhaité d'en avoir ?" (5, p. 179)

Autrement dit, non seulement les prémisses posées par Riquet sont conformes à la raison et valables en droit, mais elles sont aussi attestées par l'expérience et valables en fait. Ce n'est certes pas suffisant pour affirmer le caractère universel et nécessaire de la loi posée, mais cette démonstration complémentaire est superflue. Que la Princesse reconnaisse la validité du principe, et par conséquent l'illogisme de sa propre conduite, et le but est atteint. L'habileté de Riquet est dans ce passage du général au

particulier, mais plus encore dans sa manière de transformer ce qui a toutes les apparences d'un exemple, en une subtile critique et un appel à la raison.

Dès lors la partie est gagnée, et les conséquences sont expédiées en main de maître. Inviter la Princesse à reconnaître la valeur suprême de l'esprit, n'est-ce pas indirectement l'amener à admettre la vanité de tout le reste, et la futilité de ses anciens désirs ? N'est-ce pas montrer le néant de cette laideur qui semblait un obstacle insurmontable ?

"Mais venons au fait, s'il vous plaît. A la réserve de ma laideur, y a-t-il quelque chose en moi qui vous déplaît ?" (5, p. 179)

Bagatelle que tout cela. On admirera l'humour avec lequel Perrault biffe ici d'un trait de plume ces horreurs dont il se réserve de faire quelques lignes plus loin le joyeux inventaire. Les prétendues supériorités du rival ne sont rien au regard de ce surcroît d'esprit qui peut tout, et dont la démonstration qui précède est la preuve.

UNE DEMONSTRATION QUASI-MATHEMATIQUE

Justifier l'existence du Rival puissant, riche, spirituel, et bien fait, par l'effet d'une survivance, c'est oublier que la soeur jumelle ne se trouve pas dans Melle Bernard. Expliquer par le complexe de gémellité le personnage de la soeur laide et spirituelle, c'est oublier cette fois-ci que le rival n'entre pas dans ce cadre, à moins de regrouper abusivement sous ce vocable toute opposition binaire, comme le fait Soriano. C'est oublier aussi que ce schème de couplage, particulièrement développé dans les contes populaires, est loin d'être propre à Perrault...Aucune des explications avancées ne nous paraît rendre compte de cette série d'oppositions et de parallélismes trop systématiques pour n'être pas le résultat d'une construction

délibérée, laquelle peut bien entendu utiliser des matériaux extrêmement divers allant des traditions folkloriques aux fantasmes personnels. Il faut considérer l'oeuvre d'art comme construction. A partir d'éléments parfois identiques à ceux de Melle Bernard, parfois originaux, et agencés différemment, Perrault crée une oeuvre nouvelle, porteuse d'un sens mieux accordé aux valeurs dominantes de l'époque. Il faut donc considérer ces deux personnages de la soeur, et de l'amant, non comme des reliques, ou des fantasmes, mais comme des éléments d'une démonstration quasi-mathématique dans sa rigueur ; et il est surprenant qu'on ait pu y voir des "annexes inutiles" mal incorporées au récit (1, p. 83). Aussi bien, ces personnages sont-ils, à la manière des quatre éléments d'Aristote, un mélange binaire déterminé par la présence ou l'absence de deux qualités simples, dont il s'agit de définir la valeur respective : Esprit et Beauté —une seule possibilité n'étant pas envisagée, celle de la privation de ces deux qualités. Ainsi par confrontations successives s'établissent un certain nombre d'équations, et un simple raisonnement permet de conclure que, si la Princesse est d'abord inférieure à sa soeur,

soit : $B-E < E-B$

ce qui permet d'établir que B (la beauté) est inférieure à E (l'esprit) et provisoirement estimée, nous l'avons vu, à la moitié de sa valeur, il va de soi que les deux dons réunis ne peuvent que prouver sa supériorité :

$B+E > E-B$

Or, comme par une double similitude, la soeur est la réplique de Riquet, de même que le Prince l'est de la Princesse, Riquet ne saurait que s'exposer à un double échec, sauf à admettre que, dans la hiérarchie admise de l'esprit et de la beauté, la beauté n'est rien, et le surcroît d'esprit de Riquet peut tout, ce qui a pour effet d'inverser l'équation précédente :

$B+E < E * -B$

Il faut à cet effet une éloquence dont les enchantements ne le cèdent en rien à ceux de la magie, mais le tour de force du conte, et sa nouveauté par rapport à celui de Melle Bernard est de parvenir à cette conclusion sans faire appel à d'autres valeurs que celles dont il fait l'éloge.

Il est hors de doute que, comme le soutient Jack Zipes, les contes de Perrault contribuent à "renforcer les codes sociaux dominants" (6, p. 32), à établir de nouveaux modèles de comportement, et cela, non seulement à l'intention du public enfantin, mais aussi des adultes, qui, outre le simple plaisir, pouvaient y trouver des exemples de civilité. Car, plutôt que la courtoisie qu'elle commence à supplanter,

"La civilité est le mot de passe qui peut fournir la clé permettant de comprendre comment les contes de Perrault et ceux de ses adeptes jouèrent, en France, un rôle unique et puissant dans la dynamique de la civilisation." (6, p. 38)

Mais Zipes, à la suite de Lilyane Mourey, voit surtout l'aspect négatif de cette civilité : répression des instincts, de la nature : promulgation de deux morales, l'une de soumission et de patience, à l'intention des femmes, l'autre, d'esprit d'entreprise, et de domination, à l'intention des hommes ; énonciation de critères différents suivant les sexes, la beauté restant l'attribut féminin par excellence, et l'intelligence un privilège masculin. Sans nier cet aspect des contes, ne faut-il pas revoir ces jugements à la lumière de *Riquet à la houppe* ? Est-il possible de souscrire sans hésitation à la condamnation sommaire de Zipes :

"Pour l'essentiel en tout cas, ce sont Perrault et ses adeptes qui suscitèrent cette attitude générale, irraisonnable, dépourvue de réflexion critique, avec laquelle nous avons lu et reçu, jusqu'à nos jours, les contes de fées" (6, p. 31) ?

Certes, il serait naïf de prétendre que la morale de *Riquet à la houppe* abolit toute discrimination de sexe. On retrouve ici la même méfiance latente vis-à-vis des femmes, fussent-elles douées de raison. Zipes n'a pas tort de souligner que ce raisonnement que Riquet sollicite d'elle, la Princesse ne l'a obtenu que par lui (6, p. 53), et que sans ses directives, elle serait bien en peine de l'exercer. Mais Zipes, prisonnier de son idéologisme schématique, et dédaigneux des qualités proprement littéraires, ne sait pas voir la différence fondamentale qui sépare le *Riquet* de Melle Bernard de celui de Perrault : défiance de l'homme, ou au contraire confiance dans le côté lumineux de la civilité.

DEUX CONCEPTIONS DU CONTE

Et par son contenu, et par sa forme, le *Riquet* de Perrault est une apologie de la raison, ce qu'on ne saurait prétendre à propos de celui de Melle Bernard. Car l'esprit, chez Melle Bernard, n'est pas une valeur, mais un simple moyen de parvenir à des fins qui lui sont étrangères : promesse de succès, technique de séduction, instrument de pression, ruse pour échapper à la contrainte d'un mari, tour diabolique pour se venger de l'infidélité d'une femme, voilà ce que devient l'esprit entre les mains de personnages sans scrupules. On ne voit pas que Mama ait changé de conduite en en recevant, ni que Riquet en soit plus remarquable. Le conte de Melle Bernard est cynique, entendons par là qu'il bafoue ouvertement les valeurs morales reconnues : courtoisie, galanterie, honnêteté, honneur... Alors que dans celui de Perrault, on reconnaît ce souci constant de promouvoir l'idéal de l'honnête homme, de faire oeuvre moralisatrice, ou mieux encore civilisatrice.

Tout porte à croire que ces contes ont été composés, comme tant d'autres, "dans l'atmosphère d'émulation, d'amicale compétition et en fait de collaboration que supposent les jeux de

société de l'époque" (3, p. 408). Nous avons mentionné précédemment l'exemple des *Fées* de Perrault et des *Enchantements de l'Eloquence* de Melle Lhéritier, où la reconstruction à partir des mêmes données produit des résultats bien dissemblables, et où l'on retrouve chez Perrault le même goût pour une architecture dépouillée et symétrique, le même souci d'emporter l'adhésion par une démonstration sans fioritures.

Ce réarrangement des contes obéit à des "principes" que l'on expose et discute, et qui sont peut-être moins le fait d'un individu que d'une coterie : ainsi, dans *L'Histoire de la Marquise-Marquis de Banneville*, nouvelle que J. Roche-Mazon attribuait à la collaboration de Perrault et de l'abbé de Choisy, mais dont Soriano a démontré, avec autant de conviction que de brio, qu'elle était le fruit d'une autre collaboration, entre la vertueuse Melle Lhéritier et le trouble abbé de Choisy, Melle Aletref, une amie de la petite Marquise, rappelle, pour en prendre le contrepied, des principes que les critiques attribuent, d'un commun accord, à Melle Bernard :

"Il faut, dit-on, que les aventures soient toujours contre la vraisemblance et les sentiments toujours naturels." (1, p. 84)

Esthétique que le Riquet de Melle Bernard illustre parfaitement : merveilleux des aventures, métamorphoses fantastiques, et à l'inverse, vraisemblance des sentiments (dans le sens restreint de conformité à l'opinion, plutôt que de conformité à la bienséance). Nous avons suffisamment souligné la platitude et le cynisme de sa morale, davantage dans le ton des fabliaux que des romans courtois. Mais n'est-il pas conforme à l'opinion qu'une jolie femme affligée d'un mari laid et jaloux mette toutes les ressources de son esprit à le tromper, comme celui-ci mettra les siennes à se venger ?

Cependant, Melle d'Aletref conteste les deux points de cette définition. Le merveilleux, d'a-

bord :

"J'avoue que pour attacher l'esprit des jeunes gens, et principalement des enfants, il est bon de donner souvent dans le merveilleux, mais il faut bien se garder d'y donner toujours. (...) En un mot, pour avoir du plaisir, nous aimons à être trompés, mais on ne nous trompe pas longtemps quand on veut le faire si grossièrement. *Le petit char d'ivoire, traîné par des papillons*, ne me réjouit point, et *la fée est trop petite* pour que je m'amuse à la regarder. Il faudrait toujours avoir le microscope à la main." (1, p. 84)

On sait que ces deux exemples sont une critique du *Prince Rosier* de Melle Bernard, et le plaidoyer de Melle d'Aletref pour une certaine vraisemblance, sans pour autant exclure le merveilleux, est tout à fait dans la manière de Perrault.

Quant au naturel des sentiments, c'est encore un principe que Melle d'Aletref condamne :

"Quand les sentiments sont retenus dans les bornes exactes de la nature, ils ne sont pas assez vifs, et comme il faut qu'un Héros de conte soit un peu plus beau et un peu plus vaillant que les autres hommes, il faut aussi pour bien faire que les sentiments de son coeur répondent aux agréments de sa personne et qu'il aime un peu plus fort qu'on aime ordinairement." (1, p. 84)

Vraisemblance de la féerie, donc, et idéalisation des caractères : n'est-ce pas la double démarche reconnaissable dans *Riquet à la houppe*? Certes, les opinions exprimées ici sont à mettre au compte de Melle Lhéritier, mais n'en savons-nous pas assez sur sa dévotion à son illustre parent, et à la gloire de la famille, pour pouvoir conclure que les idées défendues ici sont moins les siennes propres que celles de la coterie Perrault ?

RAISONS DU MERVEILLEUX,
MERVEILLEUX DE LA RAISON

Soriano s'est attaché à montrer que les éléments folkloriques traditionnels, et en particulier le merveilleux, étaient, dans les contes de Perrault, l'objet d'élaborations qui "traduisent une attitude à la fois critique et moralisatrice par rapport au folkore" (3, p. 341). Perrault y mêle "une forte dose d'ironie critique qui joue en quelque sorte le rôle de "solvant", et il s'agit là d'interventions délibérées et continuelles : "L'élaboration dégage et souligne tout ce qui, dans le conte, est moral et élimine ou transforme tout ce qui ne l'est pas" (id. p. 341). Mais il ne s'agit pas que de moralisation : de même "rencontrant des thèmes, des motifs ou des traits venus d'un lointain passé et dont il ne comprend pas la signification, notre adaptateur les supprime sans la moindre hésitation ou les transforme dans le sens d'une actualisation et d'une rationalisation délibérée." (id. p. 341)

Plus encore que les autres contes, et du fait peut-être que les éléments folkloriques y sont peu nombreux, *Riquet* offre l'exemple de cette attitude critique et rationalisante. Est-il conte plus cartésien ? Où le bon sens soit mieux partagé, et règne avec plus d'autorité sur la déraison des passions ?

On objectera peut-être que tout n'est pas si cohérent : que la beauté n'est pas une valeur si négligeable, puisque Riquet consacre toutes les forces de son esprit à tenter de l'obtenir... Que penser d'autre part de la conclusion humoristique ? N'est-elle pas à double tranchant ? Ne dénonce-t-elle pas l'aveuglement de l'amour au moment même où elle prétend soumettre celui-ci au jugement de la raison ? Les moralités ne vont-elles pas dans le même sens, qui, tout en dénonçant l'illusion du paraître, attribuent un rôle déterminant à ce "je ne sais quoi" impondérable qui échappe à l'analyse, à

"un seul agrément invisible

Que l'Amour y fera trouver" ? (5, p. 181)

On sait que les moralités, dont on a mainte fois souligné l'ambiguïté, le manque de rigueur, entretiennent avec les contes des rapports variés. Soriano les répartit en trois catégories : moralités normatives, proposant un modèle de conduite ; moralités que je dirais "constatives," c'est-à-dire faisant le bilan de l'expérience, et donc bien à l'opposé de ce que nous entendons par morale ; enfin un troisième type de moralités qui se rapprochent davantage de la "formulette." Les deux moralités de *Riquet à la houppe* appartiennent au deuxième type : il s'agit de confronter les conclusions du conte aux vérités communément admises, soit pour les corroborer, soit au contraire pour les infirmer. Justement parce que le conte a toutes les caractéristiques d'une démonstration abstraite, il importe de faire la preuve par l'expérience :

"Ce que l'on voit dans cet écrit,

Est moins un conte en l'air que la vérité même" (5, p. 181).

En fait, il y a là un véritable tour de passe-passe : l'expérience rejoint certes les conclusions du conte, mais par de toutes autres voies, celles de l'irrationnel, et non de la raison. Les moralités, qui confirment la leçon du conte, tout en infirmant la démonstration, entretiennent avec lui un rapport éminemment ironique. On se souvient de la dédicace en vers de *Peau d'âne*, justement interprétée comme une renonciation temporaire aux prétentions de la Raison :

"Pourquoi faut-il s'émerveiller
Que la Raison la mieux sensée,
Lasse souvent de trop veiller,
Par des contes d'Ogre et de Fée
Ingénieusement bercée,

Prenne plaisir à sommeiller ? (5, p. 57)

La lecture de *Riquet à la houppe* donne une nouvelle résonance à ces vers. Peut-être la Raison sommeille-t-elle. Mais si dans son som-

meil elle rêvait parfois ? Et si ce conte était le rêve d'une raison toute puissante, capable d'aussi grands effets que la déraison ordinaire ? Le don fait à la jolie Princesse et laissé sans emploi signifie la renonciation au merveilleux pour un autre système de logique narrative ; mais le principe rationnel n'est-il pas une forme supérieure de merveilleux, tout aussi fantastique que l'autre, tout aussi improbable, même si l'expérience atteste parfois de ces sortes de prodiges ?

En conclusion de son étude, Soriano aborde le problème du merveilleux : mais la définition du merveilleux comme simple négation du rationnel (Leibniz), ou comme résurgence de l'irrationalité fondamentale (Lévy-Bruhl) est-elle pleinement satisfaisante ? Les contes de Perrault nous invitent à dépasser ce dualisme schématique : la rêverie féérique et les conceptions rationnelles s'opposent certes, mais elles se nourrissent, se stimulent réciproquement. La raison fournit à la féerie des arguments. La féerie trouve dans la raison un nouveau thème. Et il est vrai que même cette féerie raisonnable n'échappe pas à l'ironie de Perrault, car ce n'est pas seulement vis-à-vis des superstitions populaires qu'elle s'exerce, mais vis-à-vis de toutes les valeurs établies, même de celles dont les principes gouvernent ses contes, et qui sont les valeurs dominantes de son temps. Critique de la crédulité, mais aussi d'un rationalisme crédule. Il faut citer ici Soriano, dont nous nous séparons sur bien des points, mais qui saisit parfaitement la nouveauté du merveilleux de Perrault :

"Perrault, en élaborant ces contes, a obéi à ses démons, mais en même temps a pris ses distances par rapport à eux, a ajouté aux superstitions du temps passé le sel de son ironie (...) A cause de cela la collecte des Perrault n'est pas seulement une collecte parmi tant d'autres, une résurgence du

merveilleux parmi beaucoup d'autres résurgences : c'est un tournant irréversible sur une longue route qui mène du merveilleux de type ancien à un merveilleux d'un autre type, qui s'ébauche à peine et qui, à notre époque, prend des formes contradictoires : fantastique, anticipation scientifique, merveilleux réaliste ou surréaliste qui se propose de nous faire découvrir la réalité quotidienne comme inconnue et toujours nouvelle." (3, p. 474)

La nuance précise du merveilleux de Perrault reste à cerner, et cette étude déborderait les limites de ce modeste exposé : mais s'il en est ainsi, ce conte, que tant de critiques jugent étranger à l'esprit du recueil, par son ton précieux, comme par son origine lettrée, en est peut-être au contraire le centre. Amalgamant (sans y parvenir tout à fait, et le charme du récit est peut-être à la mesure de cet échec) les traditions folkloriques et l'esprit de cour (de courtoisie), s'efforçant de rationaliser l'irrationnel, et inversement de révéler le merveilleux de la raison, de réécrire un conte de vieilles en défendant des valeurs nouvelles susceptibles de fonder une mythologie moderne, *Riquet à la houppe* illustre, plus encore que les autres oeuvres du recueil, la démarche fondamentale de Perrault. Ce conte est présidé par les "Fées modernes" invoquées dans la dédicace des *Histoires sublimes et allégoriques* de Mme de Murat (1699) : à la différence des anciennes, aux occupations "basses et puérides," dont tout l'art consistait à "faire pleurer des perles et des diamants," et dont "tout ce qui nous reste aujourd'hui de leurs faits et gestes ne sont que *contes de ma Mère l'Oye*", ces fées modernes ne s'occupent "que de grandes choses, dont les moindres sont de *donner de l'esprit à ceux et celles qui n'en ont point*, de la beauté aux laides..." (1, p. 86). La querelle des Anciens et des Modernes traverse les contes. La voix d'un

enfant ? Peut-être l'entend-on encore dans cette chanson harmonieuse qui accompagne de sa cadence le travail des marmitons... Mais plutôt la voix d'un homme de Cour, orchestrateur de la propagande du Grand Siècle, la voix de l'auteur du *Parallèle*, d'un homme suffisamment épris des traditions nationales pour y puiser son inspiration, mais trop lettré et trop moderniste pour ne pas songer à les mettre à la page, enfin d'un homme assez âgé pour s'amuser de ces enfantillages, mais aussi assez désabusé pour en sourire.

Bibliographie sommaire

1—Jeanne Roche-Mazon : *Riquet à la Houppe*, Revue

des Deux Mondes, 15 juillet 1928, repris dans *Autour des contes de fées*, Didier, Paris, 1968.

2—Mary Elizabeth Storer : *La Mode des Contes de Fées (1685-1700)*, Paris, 1928. Slatkine Reprints, 1972.

3—Marc Soriano : *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968, rééd. 1977.

4—*Contes de Perrault*, présentés par Catherine Magnien, Librairie Générale Française, 1990.

5—*Contes de Perrault*, édition de Gilbert Rouger, Garnier, 1967.

6—Jack Zipes : *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London, 1983. Traduction française : *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Payot, 1986.

要 約

J.Roche-Mazon (1928) から Soriano (1968) または, C.Magnien(1990)まで, ペローの「巻き毛のリケ」は謎めいた作品と思われてきた。特に, なんの機能も果たさないで, 途中で説明もなく消えてしまう二人の「不必要」な人物のことが指摘されている。J.Roche-MazonやE.Storerは, こういう現象を歴史的にC.Bernardの「巻き毛のリケ」のなごりとして見なしているが, Sorianoは17世紀文学世界の“esprit salonnier”を重視して, むしろこの二つの作品を一種の“compétition amicale”の結果と考えるべきだと述べている。

こういう観点から見ると, C.Bernardの話では不条理と驚異が物語の原動力になっていることにたいして, ペローのリケは新しい価値階層を進め

ようとしている。未知数を二つ持つ方程式を解くと同じように, 美と理性 (esprit) の相対的な価値が幾つかの方程式によって分かるし, その方程式のなかで例の「不必要」な人物は重要な役割を果たしている。しかしペローは理性の優位を認めさせた上で, それを物語の原動力にする。伝統的な昔話の中では驚異によって行われた変化や奇跡が, ペローの「巻き毛のリケ」では論理によって行われる。そういう意味では「巻き毛のリケ」は, ペローが17世紀の公式の理性の理想に合わせて作り直したいくつかの昔話の中で, もっとも代表的である。しかし伝統的な不可思議にしても, 論理に基づいた驚異にしても, ペローは相変わらずの皮肉を込めてあつかっている。驚異は論理的になったと言っても, 論理は現代の驚異そのものである。