



HAL
open science

La mythologie dans le conte parodique ou licencieux

Françoise Gevrey

► **To cite this version:**

Françoise Gevrey. La mythologie dans le conte parodique ou licencieux. Karin Ueltschi; Flore Verdon. Grandes et petites mythologies II, Mythe et conte, faune et flore, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.91-115, 2022, 9782374961774. hal-04050999

HAL Id: hal-04050999

<https://hal.science/hal-04050999>

Submitted on 30 Mar 2023




HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License


La mythologie dans le conte parodique ou licencieux

 <p>Grandes et petites mythologies II Mythe et conte, faune et flore</p> <p>sous la direction de Karin Ueltschi et Flore Verdon</p> <p>ÉPURE</p>	Auteur(s)	Françoise GEVREY
	Titre du volume	Grandes et petites mythologies II : Mythe et conte, faune et flore
	Directeur(s) du volume	Karin UELTSCHI  Flore VERDON
	ISBN	978-2-37496-177-4 (broché) 978-2-37496-178-1 (PDF)
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, décembre 2022
	Pages	91-115
	Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification 4.0 international 

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

La mythologie dans le conte parodique ou licencieux

Résumé – En se fondant sur trois contes de fées publiés entre 1698 et 1749, on examine la relation entre la mythologie gréco-latine et le merveilleux. Dans *Serpentin vert* M^{me} d'Aulnoy utilise le mythe de Psyché d'une manière déjà érotique et subversive. Cette tendance se confirme dans *L'Amour magot*, un conte anonyme où la métamorphose en singe permet d'insister sur la bestialité, tout en utilisant les figurines des décors rocaille. Avec *Le B[idet]*, Bret emploie des accessoires pornographiques et s'autorise une satire enracinée dans l'actualité, comme le prouvent la métamorphose d'un collectionneur en rhinocéros, animal à la mode, et le dénouement très sceptique à l'égard de la morale. Ainsi dans la première moitié du XVIII^e siècle la mythologie, bien que dévaluée, rencontre les goûts et les valeurs du temps.

 L peut paraître incongru de s'intéresser à la mythologie par le biais de contes ambigus, voire licencieux, qu'on associe parfois plus spontanément à la veine orientale... Néanmoins, dans les débats qui ont eu lieu à propos des fables et plus précisément de la mythologie grecque, on a souvent souligné à quel point elles relevaient, selon l'expression de Marcel Detienne, « d'une étrange attirance pour le grotesque ou pour l'obscène¹ » et qu'elles étaient faites d'« histoires indécentes ». La critique de Fontenelle dans *De l'origine de la fable* porte plus sur la fausseté et l'absurdité de ces histoires qui prétendent « expliquer les effets de la nature² » en donnant du plaisir, mais elle ne suggère pas moins ce reproche. La question se pose donc du lien éventuel entre l'indécence de la fable et l'immoralité de contes écrits dans la première moitié du XVIII^e siècle.

En effet, dans le contexte critique du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles³, on pourrait penser que l'essor du conte de fées littéraire correspond à une exclusion de la mythologie dont les partisans

- 1 Detienne, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, « Tel », 1981, p. 18.
- 2 Fontenelle, *De l'origine des fables*, in *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1818, t. II, p. 398.
- 3 Voir à ce sujet Starobinski, Jean, « Le Mythe au XVIII^e siècle », *Critique*, n° 366, 1977, p. 91-96, et « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989, p. 233-262 ; Boch, Julie, « De la théologie

des Anciens soutenaient la supériorité esthétique et morale. A-t-on alors liquidé le fabuleux, au moins sous la forme de la grande fable allégorique que Bayle, Perrault et Fontenelle dénonçaient⁴ au profit d'une petite fable laïcisée, ou même, comme l'a écrit Julie Boch, veut-on alors penser « le merveilleux sans la fable⁵ » ? On relève pourtant dans les contes de cette époque beaucoup de références à une culture antique prégnante, même sous forme de traces dans les noms ou les comparaisons. On y emploie la mythologie en la confrontant aux sources dites folkloriques (c'est le mélange du chocolat et de l'ambrosie pour reprendre l'image d'un article de Bernard Magné qui a fait date sur le sujet⁶). Depuis l'Antiquité cette confrontation a existé, puisque dans ses *Métamorphoses* Apulée inscrit des fables milésiennes indécentes à côté de l'histoire d'Éros et de Psyché désignée par le mot *fabella* et qu'on tient pour un conte. Le conte merveilleux va ensuite annexer la fable, en gardant un univers culturel, un inconscient collectif, tout en imaginant des actions conjointes des fées et des dieux comme on le verra chez M^{me} d'Aulnoy. Mais cette annexion n'est pas sans conséquences⁷. Au fil du temps, bien des contes ne présentent qu'une mythologie pour laquelle ils n'ont plus aucun respect ; il s'agit alors seulement pour eux de rechercher l'agrément, la complicité dans le jeu, en laissant de côté la morale et la métaphysique.

Le contexte

Cette évolution s'explique par la contestation de la valeur allégorique de la mythologie. En bon partisan des Modernes qui veulent privilégier la culture nationale (les « fables gauloises »), Perrault, dans sa préface aux *Contes en vers* (1695), évoque les « Fables milésiennes

à l'anthropologie : le mythe au tournant des xvii^e et xviii^e siècles en France », in *Approches de la pensée des Lumières*, Reims, Épure, 2012, p. 21-40.

- 4 Voir Gaillard, Aurélia, « La clé et le puits : à propos du déchiffrement des contes et des fables », *Féeries*, n° 7, 2010, p. 179-192.
- 5 Boch, Julie, « Le merveilleux sans la fable : sur les conceptions esthétiques de Fontenelle », *Féeries*, 7, 2010, p. 123 ([doi:10.4000/feeries.767](https://doi.org/10.4000/feeries.767)).
- 6 Voir Magné, Bernard, « Le chocolat et l'ambrosie : le statut de la mythologie dans le conte de fées », *Cahiers de littérature du xvii^e siècle*, n° 2, 1980, p. 95-146 ([doi:10.3406/licla.1980.912](https://doi.org/10.3406/licla.1980.912)).
- 7 Jean-Paul Sermain souligne que ce processus « l'englobe dans une logique qui finit par l'exténuer » (« Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques », *Féeries*, 7, 2010, p. 18, [doi:10.4000/feeries.752](https://doi.org/10.4000/feeries.752)).

si célèbres parmi les Grecs, et qui ont fait les délices d'Athènes et de Rome⁸ » pour affirmer qu'elles « n'étaient pas d'une autre espèce que les fables de ce recueil ». Il ajoute :

La fable de Psyché écrite par Lucien et Apulée est une fiction toute pure et un conte de vieille comme celui de Peau d'Âne. Aussi voyons-nous qu'Apulée le fait raconter par une vieille femme à une jeune fille que des voleurs avaient enlevée, de même que celui de Peau d'Âne est conté tous les jours à des enfants par leurs gouvernantes, et par leurs grands-mères⁹.

Il insiste sur le fait que la morale de ses propres contes est bien supérieure à celle des fables anciennes :

À l'égard de la morale cachée dans la fable de Psyché, fable en elle-même très agréable et très ingénieuse, je la comparerai avec celle de Peau d'Âne quand je la saurai, mais jusqu'ici je n'ai pu la deviner. Je sais bien que Psyché signifie l'âme ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché [...]. Tout ce qu'on peut dire, c'est que cette fable, de même que la plupart de celles qui nous restent des Anciens, n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils négligeaient beaucoup¹⁰.

Du reste, l'auteur des contes prétend n'avoir rien ajouté « qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance¹¹ », ce qui ne sera pas, comme nous le verrons, le cas des auteurs des années 1740. Un peu plus tard, en 1711, Dufresny dans son *Parallèle d'Homère et de Rabelais*, donné comme « burlesque », établit une filiation entre la grande mythologie et celle des contes : « Les Euripides et les Sénèques ont pris dans

8 Perrault, Charles, Préface des *Contes en vers*, in *Contes*, Zuber, Roger (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 1987, p. 80.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 81-82. Voir aussi les déclarations de l'abbé dans le *Parallèle* de Perrault, citées par Julie Boch dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique*, Paris, H. Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 5, 2007, p. 330.

11 Perrault, Ch., Préface des *Contes en vers*, *op. cit.*, p. 84.

Homère le sublime de leur poésie ; et les nourrices lui doivent leurs contes de peau d'âne¹² ».

Cette prise de distance à l'égard de la mythologie est perceptible même chez ceux qui, en composant des ouvrages pédagogiques pour les jeunes lecteurs du XVIII^e siècle, relativisent l'importance de la matière dont ils traitent. Ainsi Pierre Chompré dans son *Dictionnaire abrégé de la fable pour l'intelligence des poètes, des tableaux, et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* (1727) écrit dans l'avant-propos :

On sait que la mythologie est un tissu d'imaginations bizarres, un amas confus de faits, quelquefois vrais dans le fond, mais sans chronologie, sans ordre, souvent même répétés sous différents noms ; qu'enfin c'est un assemblage de contes misérables, la plupart destitués de vraisemblance, et dignes de mépris. [...] On entend par la fable les contes que le paganisme a fait des dieux, des demi-dieux et des héros que les poètes ont chantés, avec les fêtes et cérémonies de la religion qu'on y observait¹³.

Il semble alors que ce soit surtout l'iconologie qui fasse la différence entre la mythologie et les fables d'Ésope ou les pagodes de la Chine. Aussi pour justifier la contamination entre la mythologie et le merveilleux on imagina une filiation : un conte de Catherine Durand, intitulé *L'Origine des fées* et enchâssé dans *Les Petits soupers de l'été de l'année 1699*¹⁴, remplit ce programme. Pour chercher la « majestueuse origine de ces admirables femmes¹⁵ » (en fait les conteuses, non pas seulement les fées), le conte imagine l'amour que Jupiter éprouva pour la nymphe Ogilire ; leur enfant est une fée, « nom qui sera honoré pendant plusieurs siècles, et qui ne tombera dans quelque sorte d'avilissement que parce que tout a une période, après quoi vient la

12 Dufresny, Charles, *Parallèle d'Homère et de Rabelais* [1711], in *Œuvres*, Paris, Briasson, 1731, t. V, p. 315. Nous remercions Marc André Bernier de nous avoir suggéré ce rapprochement.

13 Chompré, Pierre, *Dictionnaire abrégé de la fable* [1727], 9^e éd., Paris, Desaint & Saillant, 1760, Avertissement, p. III.

14 *Les Petits Soupers de l'été de l'année 1699*, Paris, J. Musier et J. Rollin, 1702, t. II, p. 133 sq. On peut lire ce conte dans *L'Âge d'or du conte de fées*, op. cit., p. 407-420.

15 *Ibid.*, p. 132.

décadence¹⁶ » ; le conseil des fées est alors foudroyé par Jupiter. On s'est ensuite moqué de ces personnages juste bons pour les enfants, mais fort heureusement des conteuses viennent embellir les histoires : ce récit est donc une allégorie du présent qui valorise la mode du conte de fées et la société qui l'apprécie.

Pour rendre compte de ce que sont alors les rapports entre la mythologie et le merveilleux, et voir ce que recouvre cette évolution du point de vue esthétique et moral, on s'appuiera sur trois contes publiés en 1697, 1738 et 1749, en insistant d'abord sur l'histoire de Psyché qui paraît le meilleur exemple de la contamination voulue par les Modernes et dont l'article de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* rend compte : « La fable de Psyché, inventée par Apulée, est un charmant conte de fées, qui a peut-être servi de modèle aux ouvrages de ce genre, si communs dans notre langue¹⁷ ». On verra comment la dimension parodique caractérise le genre, et comment l'érotisme, la satire, voire la science trouvent leur place dans cette « petite mythologie ».

Serpentin vert de M^{me} d'Aulnoy¹⁸

Ce conte de fées s'appuie sur le mythe de Psyché qu'il suit encore dans ses grandes lignes tout en l'infléchissant considérablement, ne serait-ce qu'en semblant vouloir mettre par le titre la lumière uniquement sur le héros masculin¹⁹. On connaît le travail fondateur de Véronique Gély sur l'évolution de ce mythe, de Platon à La Fontaine²⁰. Le xvii^e siècle, tout en utilisant l'histoire et ses personnages, a souvent considéré que Psyché n'était pas un grand mythe, quelles que soient ses interprétations allégoriques. La Fontaine lui-même dans sa préface en 1669 insiste sur son désir de plaire en respectant « le goût du siècle », en composant un conte plein d'un « merveilleux

16 *Ibid.*, p. 158.

17 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neufchâtel, S. Faulche et C^{ie}, t. XIII, 1765.

18 M^{me} d'Aulnoy, *Serpentin vert* [publié sous le nom de Mme D...1697], in *Contes des fées suivis de Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Jasmin, Nadine (éd.), Paris, H. Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 1, 2004, p. 575-604.

19 Le titre d'Apulée était *Le Conte d'Amour et de Psyché*.

20 Gély, Véronique, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, H. Champion, 2006. Voir aussi Graziani, Françoise, « Psyché » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Brunel, P. (dir.), Paris, Le Rocher, 1988, p. 1201-1209.

accompagné de badineries, [...]. Il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin : il a fallu du galant et de la plaisanterie²¹ ». Il va donc s'en tenir au modèle des *Métamorphoses* d'Apulée en l'infléchissant, pour s'accommoder au goût du jour – qui veut « du solide autant que de l'agréable » –, et en ignorant l'interprétation néoplatonicienne de Plotin ou l'exégèse chrétienne de Fulgence. L'article de Chompré rappelle à propos de Psyché :

C'est un mot grec, qui signifie *âme*. Les païens en avaient fait une divinité, dont on a raconté bien des fables. Cupidon l'aima et la fit transporter par Zéphire dans un lieu de délices, où elle demeura longtemps avec lui sans le connaître. Enfin s'étant fait connaître, après avoir été longtemps sollicité pour dire qui il était, il disparut. Vénus jalouse de ce qu'elle avait séduit son fils, la persécuta tant qu'elle la fit mourir. Jupiter lui rendit la vie, et lui donna l'immortalité en faveur de Cupidon²².

De son côté le jésuite François-Xavier Rigord, dans la *Connaissance de la mythologie par demandes et réponses*, écrit en 1739 :

Psyché, dont le nom signifie cœur ou âme en grec, fut chez les Anciens la déesse de la volupté ; on la représente avec un papillon voltigeant autour d'elle. Vénus fut si jalouse de sa beauté, et de ce qu'elle avait charmé son fils, qu'elle la persécuta jusqu'à la faire mourir. Jupiter lui rendit la vie, et lui donna l'immortalité en faveur de l'Amour. Apulée a fait une histoire de cette princesse, et le célèbre La Fontaine en a fait un petit roman rempli de délicatesse²³.

Est donc consacrée jusque dans les manuels une différence entre la Psyché de la fable et l'âme du mythe d'Er de Platon (*République*, livre X), repris par le néoplatonisme et l'art du Quattrocento²⁴ (fig. 1). Durant

21 La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Charpentier, F. (éd.), Paris, GF Flammarion, 1990, p. 38.

22 Chompré, Pierre, *Dictionnaire abrégé de la fable*, op. cit., p. 326.

23 Rigord, François-Xavier, *Connaissance de la mythologie par demandes et réponses*, Paris, E.-F. Savoye, 2^e éd., 1748, p. 123.

24 Voir l'exposition « Le Corps et l'âme » au musée du Louvre : dans la frise de la villa médicéenne de Poggio a Cainao apparaît « L'âme juste récompensée après la mort », terre cuite émaillée par Bertoldo di Giovanni, élève de Donatello.



Fig. 1 – Bertoldo di Giovanni (vers 1440-1491), *L'Âme juste récompensée après la mort*, vers 1490, élément de frise (terre cuite émaillée), Poggio a Caiano (cliché de l'auteur).

le XVIII^e siècle, c'est plutôt le mythe d'Apulée relu par La Fontaine qui jouit d'un intérêt iconologique constant, comme le prouvent les cartons de François Boucher pour les tapisseries de Beauvais représentant l'« Histoire de Psyché » ; Natoire a aussi illustré le mythe pour le salon de l'hôtel de Soubise (1737-1739) et Coypel a représenté « Psyché abandonnée par l'Amour » (1747).

On dispose de trois réécritures essentielles, que séparent près de trente ans d'écart, de ce qu'on nomme alors une « fable milésienne » : celle de La Fontaine, plutôt galante et mondaine mais assez fidèle au schéma général de l'action, celle de Perrault dans *Barbe Bleue*, beaucoup plus libre²⁵, et celle de M^{me} d'Aulnoy à laquelle nous allons nous intéresser. Il apparaît d'emblée que dans *Serpentin vert* la conteuse mêle la source antique et celle du folklore classifié par la méthode d'Arne et Thompson²⁶ reprise par Delarue et Tenèze²⁷, qui pourrait rattacher ce conte au sous-type A du type 425, soit la « Recherche de l'époux disparu »²⁸. D'emblée M^{me} d'Aulnoy entretient avec le

25 Voir à ce sujet Heidmann, Ute, « Comment faire un conte moderne avec un conte ancien ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine », *Littérature*, n° 153, 2009, p. 19-35 ([doi:10.3917/litt.153.0019](https://doi.org/10.3917/litt.153.0019)).

26 Arne, Antti et Thompson, Stith, *The types of the folktale*, Helsinki, FFC, 1928 ; éd. revue et augmentée, 1961.

27 *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, t. II.

28 Voir Gély, Véronique, *L'Invention d'un mythe*, op. cit., p. 286-287.

mythe de Psyché une relation ambiguë ; certes elle met en scène Cupidon, Proserpine, des nymphes, mais elle inverse souvent le sens de la fable en insistant très librement sur l'importance de la laideur dans le couple. Nous nous inscrirons donc dans la ligne de Marie-Agnès Thirard qui évoque une « écriture de subversion²⁹ », et de Sylvie Ballestra-Puech qui insiste également sur les infléchissements du mythe³⁰.

Le conte est inséré dans le cadre romanesque d'une nouvelle espagnole : le narrateur Don Fernand de Tolède (qui n'est pas une vieille femme ivre comme chez Apulée) s'adresse à des jeunes filles enlevées qui cherchent à rejoindre leurs amants, ce qui suggère un contexte beaucoup plus libre et mondain que celui de la geôlière s'adressant à Charité et à Lucius. Certes son récit commence par « Il était une fois une grande reine », ce qui le rapproche de la source antique : « *Erant in quadam civitate rex et regina* » (Apulée³¹), mais en fait le merveilleux annoncé tend à se rapprocher de plus en plus de la réalité contemporaine. Le pouvoir des fées est d'emblée mis à distance lors de la scène des dons. La conteuse écrit : c'est une « coutume très commode, car le pouvoir des fées recommandait presque toujours ce que la nature avait gâté ; mais quelquefois aussi, il gâtait bien ce que la nature avait le mieux fait³² ».

Des personnages venus de la grande mythologie disparaissent : ainsi, Vénus est remplacée par la fée Magotine (un nom sur lequel nous reviendrons dans le deuxième conte), une femme laide, qui sert des serpents fricassés à la place des viandes et qui donne la laideur à la jeune enfant nommée non pas Psyché mais Laideronnette ; c'est elle aussi qui envoie Serpentin aux Enfers, Jupiter étant remplacé par la fée Protectrice. Certes Cupidon intervient dans le conte de fées, mais comme adjuvant, il n'est pas le mari de la jeune princesse : au moment de descendre aux Enfers, Laideronnette reconnaît l'Amour

29 Thirard, Marie-Agnès, *Les Contes de fées de M^{me} d'Aulnoy : une écriture de subversion*, thèse, Lille, 1994 ; « Un nouvel art du conte à la fin du xviii^e siècle en France, ou l'histoire d'un imbroglio narratif dans *Le Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy », *Il Confronto letterario*, n° 37, 2002, p. 91-104.

30 Ballestra-Puech, Sylvie, « Du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans *Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy », *Études de lettres*, n° 3-4, 2011, p. 221-242 ([doi:10.4000/edl.204](https://doi.org/10.4000/edl.204)).

31 On tient maintenant cette formule pour une référence antique plutôt que folklorique.

32 *Serpentin vert*, dans M^{me} d'Aulnoy, *Contes des Fées*, op. cit., p. 575.

qui n'est pas son époux, c'est celui qui va rappeler Serpentin ; il s'agit d'un Amour caché dans le cœur des jeunes gens, cet « Amour qui parle rarement en prose » (p. 603) d'où l'usage du prosimètre comme chez La Fontaine pour insister sur l'Amour qui « vous blesse » (p. 580) ; c'est un Amour « qui se trouvait en tiers avec eux » (p. 603) pour préparer une fin opératique. En revanche la conteuse respecte le rôle du personnage de Proserpine : en effet Magotine envoie Serpentin en pénitence aux Enfers chez la déesse qu'elle présente comme sa meilleure amie (p. 594).

Se greffe dans le conte un merveilleux ovidien, surtout dans les épreuves, notamment lors de la rencontre d'un serin, dans le bois de la montagne : il s'agit de la métamorphose du fils d'un Grand d'Espagne (p. 597) qui protège les femmes à Paris et en Italie, et qui raconte de manière satirique l'histoire de couples mal assortis pour divertir ceux qui l'écoutent. On peut étendre cette remarque à la multiplication d'hommes-animaux comme Serpentin ou une femme guenuche ; on peut voir aussi l'influence d'Ovide dans les épreuves imposées par Magotine (filer la toile d'araignée – les Parques –). Se greffe sur ce modèle encore antique une autre source plus proche de l'actualité : en effet le royaume où Laideronnette est transportée n'est plus une luxueuse villa romaine mais un palais moderne habité par des pagodes qui sont décrites dans leur beauté ou leur laideur ridicule, ce qui renvoie à une mode de décoration chinoise, avec des personnages en porcelaine de petite taille, p. 581). Ces pagodes incarnent le rire face aux sottises du monde : « [...] l'envie d'en railler est si forte que nous en enflons, et c'est proprement une hydropisie de rire, dont nous guérissons dès que nous sommes ici » (p. 585) ; ainsi s'impose la place de la satire dans le conte. Les pagodes servent aussi à confirmer l'idée que le mari de la jeune fille est un monstre, puisqu'il est servi par des personnages qui « sont de vrais magots » (p. 859) selon la sœur qui veut montrer à la princesse que son destin n'est pas celui de Psyché.

Car l'homme aimé est bien devenu un monstre, sans qu'on connaisse son passé, ce qui impose le mythe du fiancé animal qui mêle le folklore et la mythologie antique. Ce monstre n'apparaissait que dans un oracle chez Apulée ou chez La Fontaine qui craignait



Fig. 2 – M^{me} d'Aulnoy, *Serpentin vert*, ill. de J. Lamsvelt, *Nouveaux Contes de fées*, Amsterdam, 1708, Bayerische Staatsbibliothek München, P.o.gall. 172 d, S. 373 ([urn:nbn:de:bvb:12-bsb10087883-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10087883-2)).

l'« indignation du lecteur³³ ». Dans les illustrations de l'époque, Laideronnette est présentée sur la barque face au serpent pour le premier *Cabinet des fées* (fig. 2), tandis que Marillier choisira la scène de la lampe pour le *Cabinet des fées* de 1785-1789³⁴ : plutôt qu'un serpent, le monstre est un dragon de petite taille³⁵. La princesse rencontre donc un animal qui parle ; c'est la voix d'un être invisible qui la séduit. M^{me} d'Aulnoy insiste sur la description du monstre : « un gros serpent vert », puis « un pauvre Serpentin Vert³⁶ » (le vert étant la couleur du secret, voire du diable), qui fait un « long sifflement » plutôt qu'un soupir. Lorsqu'elle le voit, elle est terrorisée : « Quel horrible monstre ! disait la princesse en elle-même, il a des ailes verdâtres, son corps est de mille couleurs, ses griffes d'ivoire, ses yeux de feu et sa tête hérissée de longs crins. » (p. 579). Lors du naufrage de sa barque, elle croit saisir des morceaux de bois, mais elle voit qu'elle embrasse Serpentin Vert, ce qui lui cause une « frayeur épouvantable » (p. 580). La surprise est encore plus grande quand, comme le personnage antique, elle transgresse l'interdit à la lumière de sa lampe : « au lieu du tendre Amour blond, blanc, jeune et tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés » (p. 590). La peur s'exprime alors par un « cri épouvantable » ; elle est cependant suivie de reproches : « Elle l'aimait tendrement, mais elle abhorrait sa figure, et

33 La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Charpentier, F. (éd.), Paris, GF Flammarion, 1990, p. 55.

34 Cf. <https://utpictura18.univ-amu.fr>, notice 4557.

35 Voir Bloch, Jeanne, « Le héros animal dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy. *Le Prince Marcassin, Serpentin Vert, La Chatte blanche, La Biche au bois* », *Dix-huitième siècle*, n° 42, 2010, p. 111-138 ([doi:10.3917/dhs.042.0119](https://doi.org/10.3917/dhs.042.0119)) ; et Paradis, Swann, « Signifier ou suggérer ? Sobriété d'une faune fabuleuse », in A. Zygel-Basso (dir.), *Imager la Romancie*, Paris, Hermann, 2013, p. 345-372.

36 *Serpentin Vert*, dans M^{me} d'Aulnoy, *Contes des Fées*, op. cit., p. 579.

elle aurait voulu pour la moitié de sa vie ne l'avoir pas vu. » (p. 590). C'est bien, comme l'a souligné Raymonde Robert en parlant de potentiel « érotico-sadique³⁷ », un jeu érotique qui s'impose dans le texte moderne, autrement plus inquiétant que la scène d'Apulée où Zéphir, dans un souffle caressant, entraînait Psyché vers un palais magnifique. Cet érotisme n'est encore que suggéré, mais bien présent avec la répétition du participe « hérissé » qui renvoie à l'érection : les contemporains de M^{me} d'Aulnoy ne pouvaient pas douter que la sexualité fût impliquée dans l'image du serpent qui, de la tradition judéo-chrétienne à Freud, est un symbole phallique.

Malgré son rôle salvateur, Psyché elle-même est dégradée : elle reçoit la laideur comme don, ce qui fait d'elle le contraire de la beauté de l'âme. Si son parcours ressemble à celui du conte d'Apulée, les références métatextuelles ne disent pas une allégeance, mais au contraire une prise de distance. D'ailleurs la source antique vient assez tard dans le conte quand Laideronnette lit La Fontaine grâce à un pagode qui veut la divertir : « [...] il y en eut un qui lui apporta l'histoire de Psyché, qu'un auteur des plus à la mode venait de mettre en beau langage³⁸ ». Peut-être l'amuse-t-il, mais ce livre ne lui sert pas de leçon, au contraire il la pousse à revoir sa famille, d'où l'inefficacité de la morale allégorique attachée à la mythologie ; elle lit et relit l'histoire en vain, ce que confirme le poème de la fin qui réunit les modèles de Pandore et de Psyché.

Comme chez La Fontaine – qui était cependant plus acerbe à l'égard des femmes –, l'accent est mis sur la curiosité de la jeune fille : « Ah ! curiosité fatale, dont mille affreux exemples ne peuvent nous corriger, que tu vas coûter cher à cette malheureuse princesse ! » (p. 590) C'est l'eau de Discretion qui rend sa beauté à Laideronnette appelée à devenir la reine Discrète. M^{me} d'Aulnoy ne mentionne pas la naissance d'une fille nommée Volupté, même si dans son conte on assiste à une valorisation des plaisirs. Le bonheur des amants n'intervient que par la prise de distance à l'égard du mythe, et pour la conteuse c'est la femme qui sauve Serpentin, elle le « déserpentine », ce qui correspond à un échange des rôles transmis par la tradition. Le fait que ce conte soit placé à la fin du recueil de 1697 fait sens, comme pour avertir le lecteur de l'inefficacité

37 Robert, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002, p. 149-151.

38 *Serpentin Vert*, dans M^{me} d'Aulnoy, *Contes des Fées*, op. cit., p. 588.

morale de la fable qu'il faudrait remplacer par une prudence raisonnable :

L'exemple de Psyché ne peut la rendre sage,
Hélas ! de leurs malheurs passés,
La plupart des mortels, curieux insensés,
N'en fait pas un meilleur usage. (p. 604)

Nous avons donc ici une première utilisation, déjà subversive, de la mythologie contaminée par l'actualité et les préoccupations féministes de l'auteur. Il est à noter que ce conte sera souvent réédité et connu au XIX^e et au XX^e siècles. Flaubert a colorié un exemplaire conservé à Croisset, et Ravel a composé en 1908 une suite, *Ma Mère l'Oye*, comprenant un morceau intitulé « Laideronnette, impératrice des pagodes » qui deviendra un ballet en 1912 avec comme sous-titre un passage du conte : « Elle se déshabilla, et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments : tels avaient des théorbes, faits d'une coquille de noix, tels avaient des violes, faites d'une coquille d'amande, car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille. » (p. 584). Le fait que le compositeur, pour une œuvre destinée d'abord à des enfants, retienne précisément cet épisode ajouté par M^{me} d'Aulnoy, prouve que le jeu esthétique avec un merveilleux mêlé d'actualité l'a bien emporté sur les images du mythe antique.

*L'Amour magot. Histoire merveilleuse*³⁹

Cette remise en question de la mythologie se confirme dans *L'Amour magot*, un conte anonyme publié en 1738, et écarté par Mayer du *Cabinet des fées* à la fin du siècle en raison de son caractère licencieux. Il est intéressant de le mettre en parallèle avec celui de M^{me} d'Aulnoy dans la mesure où il montre que les mythes se transmettent en se faisant écho. La fable de Psyché sert aussi de source, mais c'est un modèle suivi moins régulièrement pour faire place à d'autres références. Malgré le sous-titre d'« histoire merveilleuse »,

39 *L'Amour magot. Histoire merveilleuse*, [anonyme], Londres [Paris], 1738. L'anonymat était déjà une forme de masque chez M^{me} d'Aulnoy.

il apparaît que l'auteur (très probablement un homme et non une autrice tenant salon) prend encore plus ses distances par rapport à la matière qu'il traite ; dans des épisodes parfois discontinus, il cherche moins à gagner la croyance du lecteur que sa complicité dans le jeu. En outre, comme le titre l'indique (c'est cette fois-ci l'amour qui devient magot), il accentue la part de la bestialité et de la sexualité qui n'étaient que suggérées par M^{me} d'Aulnoy. On perçoit du reste une hésitation générique avec l'emploi du mot « histoire », et dans l'Avant-propos l'auteur se réfère à la fois au « roman », aux « fables », aux « fictions romanesques » avant de privilégier le mot de « fable »⁴⁰. Certes il maintient l'usage de vers intercalés, mais de manière ironique sans tirer parti sérieusement du prosimètre. Surtout il revendique paradoxalement un objectif moral : dénoncer les effets de la passion dérégulée et montrer les conséquences de la fidélité du héros, comme si son merveilleux, plus syncrétique que celui de M^{me} d'Aulnoy, pouvait assumer la fonction morale de la fable à la manière de Perrault. Pour cela il commence le conte par un développement mythologique sur « le dieu de Cythère » aux yeux bandés : « Ce dieu se plaît à joindre le sceptre à la houlette, à donner des lunettes à Hébé, à faire enfin soupirer des beautés pour des magots⁴¹ » : rappelons que le terme magot désigne un gros singe, mais se dit aussi pour des hommes laids et difformes. On connaît la signification allégorique de cet animal depuis l'Antiquité et dans la fable en général : M^{me} d'Aulnoy avait mis des singes en scène dans le conte intitulé « Babiolo » ; mais les magots étaient aussi des figures en porcelaine censées représenter des Chinois et nombreuses dans les salons comme les pagodes⁴².

Le début du conte accumule les références mythologiques, comme pour mieux s'autoriser ensuite ses écarts érotiques, voire grossiers. On reste dans le champ du mythe puisque l'héroïne est présentée comme une « nymphe » pleine d'appas (le contraire de Laideronnette) et pleine d'imagination quand elle soupire dans un bocage. Elle va aller confier son malheur à « une fameuse Circé, je veux dire à une de ces graves matrones et de ces subtiles duègnes qui sont toute la

40 *L'Amour magot*, dans *Contes*, Gevrey, Françoise (éd.), Paris, H. Champion, « Bibliothèque des génies et des fées » 18, 2007, p. 49.

41 *Ibid.*, p. 51.

42 Voir Boulerie, Florence et Bartha-Kovács, Katalin (dir.), *Le Singe aux XVII^e et XVIII^e siècles, figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, Hermann, 2019.

ressource des filles possédées par l'amoureuse obsession⁴³ », laquelle se révélera dotée des pouvoirs d'une magicienne pour la métamorphoser ; on pense alors à l'*Odyssée*. La nymphe est aussi comparée à Didon, et courtisée sous le nom de Cybèle. Il est fait ensuite mention du « ministre d'Hécate » (p. 59) qui a magotté ses appas par ses charmes magiques. Comme Psyché elle est victime de sa curiosité. À la fin du conte le lecteur apprendra que le héros était originellement un homme ensuite métamorphosé en singe. Le mythe de Psyché est donc réécrit de manière à la fois burlesque – on songe au terme employé par Dufresny – et transgressive jusque dans le dénouement puisque l'auteur annonce la mort de ses personnages juste après le couronnement de leur amour ainsi que la mort de leur enfant qui n'est pas Volupté.

La rencontre de la nymphe avec le héros se fait aussi dans un contexte de peur, puisque, comme Laideronnette, la jeune fille n'entend qu'une voix ; ce héros soupirant qui la courtise en vers galants est invisible grâce à un anneau donné par la fée Biscaroux. La voix se présente d'emblée avec ses contradictions, celles de Serpentin (Capricieux/ cependant Sociable, ou Hideux/ cependant Aimable, Crasseux/ cependant Domptable) qui sont alors données pour un « galimatias » et une « énigme » – c'est le mot qu'employait Perrault dans sa préface à propos de Psyché, « énigme impénétrable » – à laquelle la nymphe ne comprend rien. Comme Laideronnette, mais avec plus de violence, la nymphe se sent agressée par le monstre quand elle aperçoit à travers son drap « un gros singe qui pour être amoureux n'en était pas moins effroyable » (p. 58), « sa mine magote annonçait des charmes ridés sur une peau de maroquin » (rappelons que les singes étaient dans la mythologie associés aux satyres et soupçonnés de lascivité⁴⁴). D'où la « frayeur de la nymphe⁴⁵ », son indignation quand elle soupire « pour un monstre, un magot, un singe enfin » (p. 57). L'idylle se transforme en un viol quand le magot trop sensible veut obtenir « les dernières faveurs » sans être marié ; certes il dit que c'est l'Amour qui lui a donné ces sentiments, mais la jeune fille n'éprouve que du

43 *L'Amour magot*, op. cit., p. 58

44 Voir Mothu, Alain, « Rêves de singes au XVIII^e siècle », in *Tintinnabulum naturae : rêveries d'un individu semi homme semi bête engendré d'une négresse et d'un orang-outang* ; suivi de *Pensées métaphysiques lancées dans le tourbillon ; et de quelques poésies et pièces fugitives / par un solitaire de Champagne*, Matton, Sylvain (éd.), Paris, SÉHA ; Milano, Arché, 2002, p. 46-102 (hal-02276114).

45 *L'Amour magot*, op. cit., p. 57.

dépit, elle se sent abusée, et elle « croit toujours sentir les griffes de l'amoureux magot serrer la blancheur de son col, pour coller un minois de chagrin sur ses lèvres de rose et son teint de lys » (p. 57).

C'est alors que le conte s'écarte de la fable, quand la fée matrone prétend bien faire en transformant la nymphe en guenon (l'équivalent de Laideronnette), puisque « l'amour égale tout » (p. 58). L'amour sexuel est alors évoqué par le verbe « magotter » (p. 59). De son côté le singe vexé a disparu, mais dans un contexte trivial ; sa prière à l'Amour en rimes burlesques est en effet précédée de remarques bestiales : « après avoir mordu ses ongles, arraché son poil, léché ses fesses » (p. 59). Pourtant la guenon a gardé quelque chose de Psyché puisqu'elle revient à la tendresse et qu'elle a le souci de retrouver le magot. Mais elle n'est pas enlevée par Zéphir, c'est un marchand qui lui a tendu des filets, ce qui la menace d'être traitée « comme un vil animal » (p. 61).

Dans un contexte actualisé en tenant compte de la mode d'un temps où une certaine société adoptait des chimpanzés, la guenon est vendue à une dame de condition « qui aimait éperdument ces sortes d'animaux » (p. 61). Sous le nom de Guenuche, qui symbolise un esclavage moderne, elle est gâtée comme Psyché dans le palais ; puis c'est le départ vers l'Amérique, terre fertile en monstres avec ses climats sauvages, où Guenuche va être en quelque sorte dressée et apprivoisée. Les épreuves sont donc d'abord des séparations, mais celles-ci ne durent pas puisqu'un serviteur du gouverneur venu en France capture le singe endormi et que le magot est envoyé lui aussi en Amérique pour être offert à la dame, ce qui lui permet de retrouver sa guenuche. Alors la dame, poussée par une curiosité malsaine, prodigue ses caresses au magot, puis cherche à observer l'accouplement des animaux : « [...] ayant joint le couple amoureux, elle eut le plaisir d'en examiner tous les mouvements » (p. 64). La nuit qui suit rapproche peu à peu les deux singes et permet de rappeler le mythe dans quelques vers ironiques :

Là par dessein, ou par hasard,
Elle caressa ce beau camard.
Ce héros de notre fable :
Mais le trouvant froid et rampant,
Elle crut que c'était le diable,
Sous la figure d'un serpent (p. 64)

Une seconde épreuve de séparation survient quand la dame se lasse : Guenuche est donnée au capitaine d'un vaisseau qui partait pour le Canada. Les deux amants réussissent à se rejoindre et abordent sur une île peuplée de singes ; après un combat contre les pygmées, Magot devient leur roi, et la fée Biscaroux lui déclare : « je vais te rendre ta forme humaine à la grandeur près » (p. 69) pour ressembler aux pygmées (on peut penser alors au modèle de Swift qui date de 1722). Il en ira de même pour Guenuche, ainsi les deux personnages subissent la miniaturisation du goût rocaille. La mythologie est alors confrontée à d'autres savoirs, quand un député mirmidon se réjouit de cette dernière métamorphose : « Nous n'avons jamais douté [...] que vous ne fussiez plus qu'un ridicule singe. Quoique une ancienne chronique nous fasse descendre de ces animaux grotesques, nous les avons en horreur » (p. 70). Le règne de Magotin, troisième roi des Mirmidons, ne durera guère : Guenuche meurt de son premier enfant, devant de peu son époux. Le conte s'achève sur l'inscription de leur mausolée, « ICI GÎT L'AMOUR MAGOT », qui est comme une allégorie du conte lui-même.

On peut évoquer aussi dans cette dernière partie l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide avec les Éginètes (des fourmis transformées en hommes VII) et les Cercopes transformés en singes par Jupiter (XIV). En tout état de cause cet amour magot s'inscrit dans un contexte qui prisait les singeries (Watteau peint le singe sculpteur, on aime les cabinets des singes à l'hôtel de Rohan et à Chantilly), ce que confirment les figurines grotesques des animaux qu'on collectionnait. On peut aussi voir là une forme d'actualité puisqu'en 1740 on exposa un chimpanzé à Paris⁴⁶. Cet intérêt tend à relativiser la place de l'homme occidental quand on découvre les grands singes anthropomorphes amenés en Europe : la curiosité scientifique se développe en anticipant un évolutionnisme. Le mythe est donc ici encore bien présent, mais son érotisme est plus assumé que chez M^{me} d'Aulnoy qui préservait un masque de naïveté, et il est contaminé par le goût esthétique du rocaille et par la curiosité scientifique.

46 Voir Boitard, Clotilde, « Les animaux imitateurs au XVIII^e siècle : miroir d'une animalité humaine ou d'une humanité conquérante ? », in Besseyre, Marianne, Le Pogam, Pierre-Yves et Meunier, Florian (dir.), *L'Animal symbole*, Paris, Éd. Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019 ([doi:10.4000/books.cths.5167](https://doi.org/10.4000/books.cths.5167)).

*Le B****, histoire bavarde*⁴⁷

Ce conte est publié dix ans plus tard, lui aussi sous l'anonymat et avec la fausse adresse de Londres. Antoine Bret était un auteur dilettante, surtout dramaturge ; il eut l'estime de Diderot, mais fut conduit au fort de Vincennes après la publication du *Bidet* à cause de la satire de l'abbé Leblanc, protégé de M^{me} de Pompadour. Il avait déjà publié en 1743 *Cythéride histoire galante traduite du grec, imprimée à Paphos*, une prétendue traduction, un ouvrage « libertin et rococo⁴⁸ ». Avec ce conte auquel Raymonde Robert attribue la « palme de l'obscénité⁴⁹ », l'auteur ne songeait pas à écrire, même de manière déguisée, une fable morale ; il visait clairement un public mondain et libertin. Même s'il garde des éléments de la mythologie, ce conte très licencieux est moins directement calqué sur l'histoire de Psyché que ceux que nous venons d'évoquer puisqu'il rejoint d'autres sources, dont notamment un conte de Catherine Durand, *Le Prodiges d'amour*⁵⁰, dont Marivaux s'est inspiré pour écrire *Arlequin poli par l'amour*.

Si *L'Amour magot* faisait place au goût rocaille dans les salons de l'époque, on va voir que la métamorphose relève ici d'une actualité plus intime et volontairement choquante. En effet le titre se révèle faussement pudique en laissant deviner le mot *bidet* derrière les astérisques (un mot qui ne prend son sens d'objet sanitaire dans la langue que vers 1739, donc tout récemment)⁵¹ ; cet objet servant à la toilette des femmes, souvent orné de faïence et de porcelaine, est rattaché aux idées d'intimité et de volupté⁵². L'auteur du conte laisse ainsi entendre par le titre qu'il va donner libre cours à sa complaisance pour l'érotisme, par exemple en décrivant l'initiation des vierges à l'usage du bidet, ou en montrant le protégé de M^{me} de Pompadour qui devient le brocanteur de l'objet. Un chapitre de *Thérèse philosophe*

47 Antoine Bret, *Le B****, histoire bavarde*, Londres [Paris], 1749, in *Contes*, BGF 18, *op. cit.*, p. 853-895.

48 Sur ces fausses traductions, voir Moureau, François, *La Plume et le plomb*, Paris, PUPS, 2006, p. 99.

49 Raymonde Robert, *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, PU de Nancy, 1987, p. 15.

50 Inclus dans *Les Petits Soupers de l'été 1699* de Catherine Durand, Paris, 1702, t. I, p. 161 sq.

51 Dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 on lit la définition suivante : « [...] un meuble de garde-robe qui sert à la propreté ».

52 Voir à ce sujet Beaupré, F. et Guerrand, R.-H., *Le Confident des dames : le bidet du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 1997.

attribué à Boyer d'Argens (1748), roman sulfureux s'il en est, s'intitulait « Utilité des bidets », avec dans la quatrième édition une gravure montrant Thérèse sur son bidet⁵³ : c'est la Bois-Laurier, une ancienne prostituée, qui recommande à la jeune fille l'achat de ce meuble dans un roman qui défend un matérialisme mécanique et qui insiste sur le rôle des sensations : « l'âme n'est maîtresse de rien⁵⁴ ». Nous sommes donc loin de Psyché, et la Thérèse de Boyer d'Argens préfère rêver devant un tableau représentant Mars et Vénus. Baret a sans doute été inspiré par ce roman pornographique qui venait de faire grand bruit et de rencontrer le succès ; il s'est emparé de l'accessoire nouveau – un « meuble » comme dans *Le Sopha* de Crébillon – pour se moquer du merveilleux et de certains mythes.

Dans ce qu'il nomme une « Façon de préface », donc une préface parodique, l'auteur se drape paradoxalement dans la morale : il loue Perrault en raison du but que celui-ci a fixé pour la fable et il dévalorise les récits actuels « bien secs » et chargés de « guipures ». Il prend aussi ses distances par rapport au genre qu'il va pratiquer par l'emploi de l'adjectif « bavarde⁵⁵ » (on trouve plus loin « persiflage » comme titre du chapitre VI). Certes en règle générale la mythologie se rattachait à une culture de la parole, mais ici cette parole est dévaluée, le discours des mies qui racontaient les histoires n'est plus qu'un bavardage, soit le fait de parler longuement pour ne rien dire. Baret rappelle que le conte n'est pas comme la grande mythologie soumis aux règles qui « dirigent le génie d'un grand poète ou d'un grand peintre ». Il condamne les productions de son temps, en particulier la « stérilité d'imagination des auteurs et le peu de décence des lecteurs⁵⁶ ». Sans doute faut-il voir aussi de l'ironie dans la citation en latin de Bacon qui montre l'esprit humain s'usant aux futilités. Au-delà de la curiosité de Psyché et des femmes en général, le conte va s'attacher à l'indiscrétion des fées, sinon à celle des déesses, en sachant que la tradition liait parole et sexualité.

53 *Thérèse philosophe*, in Wald-Lasowski, Patrick (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. 927-928.

54 *Ibid.*, p. 961.

55 Voir notre article « Les termes bavard et babillard dans le conte merveilleux », in Defrance, A. et Perrin, J.-F. (dir.), *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 78-89.

56 *Le B*****, *op. cit.*, p. 854.

Le conte met en scène quatre fées dont les noms font sens : Urgande la narratrice (nom venu des *Amadis* où apparaît « la bonne fée Urgande, “La Descogneuë”, ainsi nommée parce qu’elle change à volonté de visage⁵⁷ », ce qui renvoie à l’origine médiévale de certains contes), puis Circé (nom que nous avons déjà rencontré) et Agine (la mère d’Éaque⁵⁸ aimée de Jupiter), la quatrième ayant un nom arabe, Fatine – qui signifie « séduisante ». On peut voir dans cette configuration narrative un rappel ironique des *Amours de Psyché* de La Fontaine qui rassemblait quatre amis parmi lesquels le narrateur Poliphile dont la fée Urgande serait l’équivalent. Les fées, qui appartiennent au même monde merveilleux, vont conter, commenter, interrompre l’histoire : les coupures jettent le doute plus encore que chez La Fontaine⁵⁹. Ces fées procèdent à la déstabilisation du sens et des valeurs, notamment en affirmant l’importance de la nature dans le récit sous l’influence de Locke, puis du sensualisme : elles sont toutes soumises à l’instinct et au désir, ce qui n’était pas à l’origine d’un mythe comme celui de Psyché.

Le cadre fait apparaître le Destin, une divinité allégorique, « le dieu qui foule à ses pieds le globe de la terre et qui tient dans ses mains l’urne dans laquelle est le sort des mortels⁶⁰ ». Cependant ce ne sont pas les dieux importants qu’il rassemble dans son chapitre, mais les « divinités subalternes », « sylphes, gnomes, génies de toute espèce, fées et farfadets⁶¹ » : il remplace donc Jupiter à sa manière. La querelle des fées sur laquelle s’ouvrait le conte de M^{me} d’Aulnoy est remplacée par une fête débridée qui a lieu dans un salon superbe « soutenu par quatre génies ailés et robustes, dans l’attitude d’Atlas⁶² » ; cette fête permet de se moquer de la pratique étymologique, puisqu’elle serait à l’origine du raffinement et de certains maux. C’est Urgande,

57 *Amadis de Gaule*, par Alphonse Pagès, Paris, Académie des Bibliophiles, 1868, p. 39. Du Bellay voyait dans l’auteur des *Amadis* (Montalvo) traduit par Herberay des Essarts, « l’Homère français ». M^{lle} de Lubert publie en 1750 un *Amadis de Gaule* en 4 volumes.

58 Éaque, fils de Jupiter et d’Égine. La peste ayant ravagé ses États, il obtint de son père que les fourmis fussent changées en hommes, et les appela myrmidons ; il aide aux jugements des Enfers.

59 Voir à ce sujet Caravecchia, E. S., *Au-delà des fées. La métalepse dans le conte de fées parodique du XVIII^e siècle français*, [s.l.], Éditions universitaires européennes, 2018.

60 *Le B*****, *op. cit.*, p. 855.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 856.

« fée babillarde », qui va raconter son histoire avec des parenthèses ou des réflexions à la manière de Marivaux et de Crébillon. On a donc un décalage par rapport à la tradition de la fable : au lieu d'une femme ou d'un homme narrateurs, c'est le personnage merveilleux lui-même – avouant être « tendre » – qui fait part de son aventure à d'autres fées aussi expérimentées qu'elle.

À l'origine de l'histoire on retrouve la colère d'une fée : Magotine, la fée de M^{me} d'Aulnoy, se nomme ici Grossopède ; face à elle Urgande aime à plaire. Celle-ci s'éprend dans une campagne d'un jeune berger nommé Cyparide, ce qui renvoie au personnage ovidien de Cyparisse, amant d'Apollon⁶³. La fée tombe amoureuse comme la nymphe de *L'Amour magot*. Elle voit pourtant que sa rivale prodigue ses caresses au jeune berger : en effet Grossopède, vieille fée avec « les rides de dix siècles », laide comme Magotine, est aussi amoureuse du beau jeune homme qui, soumis par une poudre magique, « s'endormit à côté du monstre⁶⁴ ». Le conte s'appuie donc bien sur le scénario de la relation du monstre, cette fois féminin, et de la belle créature. Mais très vite le récit s'interrompt pour faire place à des raileries : la mythologie sert ainsi de support à ce que l'auteur nomme un « intérêt d'esprit » (p. 861) : on ne raconte pas pour s'attendrir. Urgande enlève le berger, comme Zéphir l'avait fait pour Psyché, le porte dans une grotte charmante « qui pouvait le disputer aux petits appartements de la volupté même » (p. 861). Elle encourage le jeune homme à jouir de cette volupté et tout en critiquant le comportement des femmes, elle affirme que « ce sont nos droits d'être faibles et nous en usons » (p. 862), ce qui marque un écart par rapport à La Fontaine. Le berger connaît très vite la volupté, qui n'est que la fin du mythe de Psyché : on le voit alors sur un sofa, comparable à un « petit-maître », sa première métamorphose venant exclusivement de la nature et non de quelque magie.

Vient alors la séquence merveilleuse obscène annoncée et soulignée par des précautions vite écartées : « N'est-on pas convenu de ne rougir que des mots ? » (p. 863), il suffit de garder une « honnêteté qui voile tout » : la référence aux contes licencieux de Crébillon

63 Cyparisse éleve un faon qu'il tua par mégarde, Apollon le métamorphosa en cyprès pour qu'il ne se donne pas la mort ; il est représenté en sculpture dans les jardins de Versailles, un décor orné de mythologie et utilisé par La Fontaine.

64 *Le B*****, *op. cit.*, p. 859.



Fig. 3 – *Le B*****, Londres [Paris], 1749, page de titre (coll. part.).

et de Voisenon est claire. La mauvaise fée vole d'abord le sexe de Cyparide qui devient eunuque, puis métamorphose ce dernier non en animal mais en meuble, un bidet (fig. 3). Ce choix est en soi monstrueux, mais il permet de jouer de l'érotisme quand une des auditrices, qui ne recule pas devant l'obscénité, suggère que ce pourrait être une consolation pour la fée amoureuse ; du reste Urgande a bien essayé de se servir du bidet à cette fin, mais cela provoque du fracas et des cris de douleur de la part de Cyparide.

C'est pourquoi elle va consulter un génie protecteur. C'est à lui de prononcer les oracles comme dans le mythe de Psyché (le chapitre IV est intitulé « Oracle »). Comment désenchanter le berger ? Ce sera par l'innocence la plus pure... D'où les épreuves imposées en vain aux jeunes filles d'un couvent qui ne sont plus vierges. En désespoir de cause Urgande se tourne vers une fille nommée Hespérie (Ovide, *Métamorphoses* XI⁶⁵). Il faut deux chapitres pour montrer qu'elle

65 Nymphé aimée d'Ésaque le fils de Priam, elle fut piquée à mort par un serpent tandis qu'elle fuyait le Troyen.

jouait la vertu ; la « fausse Agnès » (p. 875), autre trace de contamination de la mythologie du conte par le théâtre, fait une cavalcade ridicule sur le bidet et les prudes sont ainsi démasquées. D'où un autre oracle : la fée amoureuse sera envoyée dans un pays utopique, l'île Telutie ; elle doit prendre un étui (on pense cette fois au mythe de Psyché, avec la boîte contenant le fard de Proserpine, mais ici l'étui contiendra une lorgnette et il faudra au contraire s'en servir) pour pouvoir observer ce qu'elle ne voit d'abord que comme des corps sans têtes. C'est alors que se développe une réflexion philosophique matérialiste pour montrer l'importance de l'instinct, « il n'y a que lui de sûr pour les hommes » (p. 882), et de l'esprit « il est permis d'en avoir assez pour s'en moquer » (p. 882). Grâce à sa lorgnette la fée en quête de son amant observe le processus de séduction ; dans un chapitre intitulé « Longueurs » (ch. XI), elle confirme le principe des passions « *éphémères* » (p. 886) ; alors qu'un conte moral devrait vanter la constance, la fée Circé philosophe en défendant la raison : « [...] descendez à la nature, aux vrais principes des choses » (p. 887). Un conseil qu'Urgande suit volontiers puisque, à la différence de Psyché qui reste éprise de son époux, elle avoue ne pas vouloir servir de modèle à son sexe et désirer rejoindre Cyparide plus pour se venger de Grossopède que par passion.

La satire, déjà présente dans les autres contes, se renforce ici avec des attaques *ad hominem*. Les célébrités du temps entrent alors dans le conte merveilleux. D'abord avec le portrait de Voltaire, qui se veut plutôt nuancé (Bret souligne son goût de la gloire et son manque de sang-froid, mais retient des traits positifs, « l'humanité, l'honneur, l'amitié gravés dans ses écrits », p. 884). Alors que les portraits satiriques étaient juste ébauchés et généraux chez M^{me} d'Aulnoy, ils sont ici développés pour confirmer les principes défendus par Urgande qui se révèle être une moraliste cynique. Ce que confirme le portrait caustique de l'abbé Leblanc, dijonnais comme Bret : « [...] homme de néant et sans fortune, il cherchait à en imposer par la réputation d'un talent assez peu décidé. Dur, caustique et peu sociable » (p. 889), ce dernier, dans la réalité historiographe et collectionneur d'objets d'art, est peint comme un brocanteur qui va pouvoir récupérer le bidet au dernier chapitre ; quand il fréquente la société de la fée, il remarque le meuble qui lui plaît comme un trésor et déclare : c'est « le plus beau Japon que je connaisse » (p. 891).



Fig. 4 – Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), *Clara le rhinocéros à Paris*, huile sur toile (310 x 456 cm), 1749, Staatliches Museum Schwerin.

Le bidet est ensuite cédé à Grossopède, mais sans le sexe ambré que le brocanteur a cru bon de garder pour son usage. Cyparide est désenchanté par la vieille fée qui reste insatisfaite, mais c'est sans doute le Destin, qui, pour accomplir l'oracle, intervient alors : « Grossopède tomba aux pieds de Cyparide changée en horrible crapaud » (p. 892) – c'étaient les princes charmants qui étaient métamorphosés en crapauds dans les contes –, alors que le jeune homme a repris sa « forme imparfaite » (p. 892) : cette métamorphose repoussante ne fait que confirmer l'aspect monstrueux de la fée. De son côté l'amoureuse Urgande ne cache pas sa frustration érotique quand elle retrouve le jeune homme désenchanté : « C'était Cyparide que je tenais entre mes bras, et ce n'était point lui » (p. 892). Le brocanteur, ridiculement confronté à une chose qui lui échappe des mains, est alors changé en rhinocéros pour être puni. Comme pour les singes, le choix de la métamorphose est dicté par l'actualité, il s'agit d'un animal dont on parle parce qu'il est exposé en 1748 à Reims et en 1749 à la ménagerie de Versailles ; la femelle, qui se nommait Clara, a été peinte par Oudry en 1749 (fig. 4), et on a pu parler de « rhinomania »

à la cour de Lunéville⁶⁶) ; le merveilleux est donc investi par les curiosités de la nature et par la mode. Le conte s'achève sur un dernier écart par rapport à la tradition. Alors que les deux magots se mariaient et mouraient très vite, ici les deux amants pourtant réunis vont se quitter en raison des « maux que nous nous faisons nous-mêmes par nos légèretés et par nos propres vices » (p. 894). La fée s'explique ainsi : « Les dégoûts, la fatuité, l'inconstance, voilà nos plus cruels ennemis ; le Destin courroucé nuit moins à nos plaisirs » (p. 894) ; point n'est besoin de la vengeance de Vénus pour rendre compte de la conduite des personnages. L'histoire s'interrompt lorsque le besoin de conter disparaît, ce qui doit provoquer chez le lecteur une forme de frustration.

Conclusion

Ce parcours, d'un conte de fées encore assez proche de la fable antique à un autre qui veut juste servir de miroir à son époque dans la provocation, confirme-t-il la pensée de Fontenelle sur l'évolution des fables ? Sans doute s'il s'agit d'abandonner le « respect aveugle de l'Antiquité⁶⁷ » et d'insister sur la valeur esthétique des mythes qui plaisent à l'imagination. L'écart qu'on avait voulu maintenir entre le mythe antique et la fable, que Perrault dénonçait, tend à se réduire complètement dans cette contamination des mythes par un merveilleux hétérogène et même burlesque qui les exténue. Certes l'érotisme n'était pas absent des grands mythes, mais ces trois contes, chacun dans son registre, insistent sur une relation amoureuse ambiguë, frustrante, monstrueuse avec des dénouements différents. Pour arriver à ces fins, ils ne sauraient se passer de références à la fable antique, connue des lecteurs dans les noms, les situations ou les sous-entendus, qu'ils utilisent de manière de plus en plus ironique. Du reste le conte de Bret, clairement parodique, paraît dans un temps où le conte merveilleux s'épuise ; la renaissance du genre à la fin du siècle s'accompagnera d'objectifs différents : préserver un patrimoine autour

66 Voir aussi la représentation de Clara dans « Rhinocéros avec un oriental monté en pendule » vers 1750, modèle de Johann Joachim Kändler, porcelaine de Meissen, exposition « La fabrique de l'extravagance. Porcelaines de Meissen et de Chantilly », 2020.

67 Fontenelle, *De l'origine des fables*, op. cit., p. 394.

du *Cabinet des fées*, allégoriser la politique, revenir à la morale et même aux enfants.

Dans ce contexte il n'y a plus de frontières entre le merveilleux et la réalité contemporaine. La Psyché-Laideronnette de M^{me} d'Aulnoy lit encore sa propre histoire revue par La Fontaine, mais la Guenuche rencontre les créatures de Swift ou le monde des sauvages d'Amérique, et les fées de Bret ont comme référence *Tanzaï* de Crébillon et *Zulmis* de Voisenon : les mœurs du temps se sont imposées dans une littérature à la fois libertine et rococo à la manière de Boucher. Plus significatif encore, les sciences de la nature et la rationalité matérialiste⁶⁸ trouvent leur place dans des métamorphoses animales influencées par l'actualité ; le merveilleux s'épuise tandis qu'il n'est plus question de le voir illustrer par l'allégorie une morale contraignante. Pour autant peut-on se passer des fables ? Il semble qu'on ait alors gardé du goût pour ce qu'on avait le projet de dénoncer. Chaque époque reprend des fables pour les adapter à ses valeurs. C'est sans doute la force de la mythologie, même réduite à l'état de meuble ou de mirmidon, que d'être toujours répétée et transformée.

FRANÇOISE GEVREY
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

68 Sur les frontières poreuses entre le conte et la science voir *Féeries*, n° 6, « Le conte, les savoirs », 2009, et en particulier notre article « Fées cartésiennes ou fées newtoniennes. Science et merveilleux dans les contes de deux librettistes de Rameau », p. 87-105 ([doi:10.4000/feeries.702](https://doi.org/10.4000/feeries.702)).