



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)  
Classe LT-11

Tesina di Laurea

*Le loup, la fée et la pantoufle : analyse symbolique des  
gravures de Doré dans l'édition Hetzel des Contes de  
Perrault*

Relatrice  
Prof. Marika Piva

Laureando  
Leonardo Fornoli  
n° matr.1194284 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

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 ?<sup>i</sup>



## Introduction

Le contes de Perrault ont été publiés en 1697 sous le titre de *Histoires ou Contes du temps passé* au moment où ce genre mineur pouvait sembler une mode éphémère. L'œuvre a été conçue au sein de la Querelle des Anciens et de Modernes, à défense de ces derniers. Elle n'était donc pas censée être lue par les enfants et, pourtant, tout le monde les connaît depuis son enfance. Ce petit recueil est aujourd'hui l'ouvrage le plus célèbre de l'écrivain, un incontournable de la littérature enfantine et un chef-d'œuvre qui pose encore beaucoup de questions en ce qui concerne les origines mythologiques des récits, les différentes significations, leur appartenance au folklore ou à la littérature savante, les sources écrites et orales, qui en est le vrai auteur, etc.

J'ai choisi de me consacrer à ce petit livre de Perrault tout d'abord parce que je l'ai aimé dès ma première lecture il y a quelques années. J'ai notamment été frappé par la prise de conscience du fait que je ne connaissais pas la vraie histoire de *Le Petit Chaperon Rouge* par exemple, avec son dénouement tragique, ni la deuxième partie de *La Belle au bois dormant*, où l'ogresse qui veut manger les enfants de la Belle à la sauce Robert n'est pas présente dans la version des frères Grimm, publiée dans leur recueil plus d'un siècle plus tard, ni dans le film d'animation Disney de 1959. J'ai voulu donc approfondir mon intérêt à l'égard de ce livre et la magnifique édition illustrée par Doré m'a permis de le faire en y ajoutant mon engouement pour les illustrations, qui permettent au lecteur de mettre le récit en pause et de voyager avec l'imagination dans des mondes merveilleux. Enfin, j'ai décidé de creuser l'histoire et les différentes représentations et significations des symboles qui m'avaient particulièrement frappé.

On va prendre en examen cette œuvre dans une édition dont la réception moderne des contes de Perrault est indissociable : *Les Contes de Perrault*, le livre d'étrennes publié par Pierre-Jules Hetzel, sous le pseudonyme de P.-J. Stahl, en format in-folio, avec 40 gravures pleine page de type tableau reprenant les temps forts des histoires et réalisées par différents graveurs se basant sur les dessins préparatoires de Gustave Doré. L'œuvre comprend neuf contes en prose, dans l'ordre : *Le Petit Chaperon Rouge*, *Le Petit Poucet*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon ou la pantoufle de verre*, *Le Maître Chat ou le Chat Botté*, *Riquet à la Houppe*, *Peau d'Âne* – dans une version en prose, apocryphe et anonyme parue en 1781 –, *Les Fées* et *La Barbe-Bleue*. On n'y trouve donc ni *Grisélidis* ni *Les Souhais Ridicules*.

Le but de ce mémoire est d'analyser quelques-uns des symboles que le texte et les illustrations de Doré offrent au lecteur et non pas de se pencher sur une étude complète des gravures qui ornent cette édition de luxe. Les symboles choisis sont abordés du point de vue historique et social, où cela a été possible, mais surtout à l'intérieur d'une analyse du texte de Perrault – hormis le cas de *Peau d'Âne* – et des illustrations ; la lecture psychanalytique sera prise en compte. Enfin, ils seront

aussi comparés également avec d'autres représentations textuelles et/ou iconographiques. On aborde dans l'ordre : la fée et la baguette, la source et la forêt, le loup et le chaperon rouge, l'ogre, les bottes de sept lieues et la pantoufle de verre, la clef ensanglantée et le lit Par « symbole », on entend ici des personnages emblématiques des contes, que l'on peut retrouver dans plusieurs textes ou bien seulement dans des version spécifiques, par exemple la fée ou l'ogre, les lieux les plus fréquentés par les personnages où se déroule une partie centrale de l'intrigue, par exemple la forêt, et, enfin, des objets magiques représentatifs du conte de fées en général ou de textes bien précis, comme la baguette ou le chaperon rouge.

Le premier chapitre ouvre l'analyse sur le personnage de la fée – personnage cité dans l'appellatif français du genre, bien qu'elle n'y soit pas tellement présente –, des transformations qu'elle a subies au cours de son histoire jusqu'à la conception très particulière qu'en a Perrault et les origines et les utilisations de son attribut principale, la baguette. Dans le deuxième, on aborde les lieux les plus importants, à savoir la source et la forêt, notamment grâce à *Le Petit Poucet*, qui s'y déroule presque complètement. Le troisième chapitre est consacré à *Le Petit Chaperon Rouge* et à ses deux symboles : le loup, du loup-garou jusqu'à son acception plus humaine, et le chaperon rouge, notamment rôle à l'intérieur de la trame et de la société de l'époque de Perrault. Dans le quatrième chapitre, on s'attarde sur l'ogre, l'autre antagoniste du conte, pour en suivre l'histoire dès les origines classiques jusqu'à la version plus récente et apprivoisée des récits de Perrault ; dans le cinquième, on analyse la clef de *La Barbe-Bleue*, seule trace magique de tout le conte, et son interprétation psychanalytique. Dans l'avant-dernier chapitre, on traite les chaussures qui paraissent dans le recueil : les bottes, qu'elles soient les bottes de sept lieues de *Le Petit Poucet*, ou les simples bottes de *Le Chat Botté*, leurs utilisations et pouvoirs, tout comme la célèbre pantoufle de verre de *Cendrillon*, et son symbolisme. Le dernier chapitre aborde les différentes utilisations du lit selon les personnages de différents contes.

## 1. La fée

La fée est sans aucun doute un des symboles les plus représentatifs de l'imaginaire collectif. Disposant d'origines lointaines, elle a changé d'aspect au fil des siècles et dans les folklores<sup>1</sup> populaires de plusieurs cultures qui la conçoivent de différentes manières, avant de paraître dans le recueil de Perrault d'une façon toute française.

L'origine des fées est à rechercher dans un mélange des religions païennes de la Gaule Celtique notamment, mais aussi de la « Germanie », ayant subi l'influence du panthéon romain. Dans *Les fées du Moyen Âge : recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Alfred Maury affirme que les divinités topiques de la Gaule Celtique, une sorte de *genius loci*, attribuées à une ville, à une peuplade ou bien à un territoire<sup>2</sup>, étaient ordinairement représentées par trois femmes appelées *matres*, *matronæ* ou *mairæ*. Ces noms, d'origine latine, témoignent que les divinités secondaires romaines, telles les nymphes et les sylvains, ont été associées aux déités autochtones druidiques, tels les esprits des pierres, des bois et des fontaines. Ensuite, ces déités ont été à leur tour assimilées à d'autres termes qui servaient à en qualifier plusieurs à la fois, à savoir *fata* ou *parques*<sup>3</sup>. Comme les *matres* gauloises, dès l'Antiquité, les Parques – les Moires en grec, de *moira*, le lot<sup>4</sup> – « veillaient à la prospérité des hommes, présidaient à leurs destinées »<sup>5</sup> et « protégeaient les villes et les nations »<sup>6</sup>. Si dans un premier temps, chez les Grecs, le nombre des Parques était indéterminé, il a été ensuite fixé à trois et elles étaient appelées *tria Fata*<sup>7</sup> : Lachesis, Clotho et Atropos régnaient respectivement sur le passé, sur le présent et sur l'avenir<sup>8</sup>.

Après l'avènement du christianisme, en France, les fées représentaient les croyances païennes luttant contre la foi chrétienne<sup>9</sup>, mais, malgré la persistance et la ténacité des croyances, les simulacres naturels de la religion païenne, comme les bois, les rochers et les sources, ont été progressivement relevés par la nouvelle religion qui leur a attribué de nouvelles significations<sup>10</sup>. Cependant, des vestiges ont survécu : le peuple a associé les druidesses, c'est-à-dire les prêtresses

---

<sup>1</sup> On peut parler de folklore, mais de façon anachronique, car « ce mot anglais, créé en 1846 pour désigner l'ensemble des traditions, art, us et coutumes d'un pays, n'entre en France qu'en 1877 », *Contes / Charles Perrault ; illustrations de Gustave Doré* ; présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne, Paris, Pocket, 2006, p. 270.

<sup>2</sup> L. F. Alfred Maury, *Les fées du moyen âge : recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, Ladrangé, 1843, pp. 8-9.

<sup>3</sup> Ivi, p. 10.

<sup>4</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 88.

<sup>5</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 11.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 88.

<sup>8</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 11.

<sup>9</sup> Ivi, p. 69.

<sup>10</sup> Ivi, p. 20.

des divinités dont on a parlé plus haut, aux divinités elles-mêmes. Du coup, ces prophétesses étaient vénérées en tant qu'enchanteuses, soit favorables soit défavorables, qui contrôlaient la nature grâce à leurs pouvoirs magiques<sup>11</sup>. Leur mémoire a résisté fort longtemps chez le peuple qui, pour les désigner, utilisait à la fois les noms de parques, de magiciennes et de sorcières, mais il y avait un terme plus usité que les autres, celui de *fata*<sup>12</sup>, les fées. La première occurrence du mot « fée » date de 1150, dans *Le Roman de Thèbes*, le premier roman en français<sup>13</sup>. *Fée* en tant qu'adjectif – de *faé*, formé sur le participe *fatatus* – n'est utilisé que trois fois dans le recueil de Perrault : « les bottes étaient fées »<sup>14</sup>, dans *Le Petit Poucet*, « [s]a marraine, qui était fée »<sup>15</sup>, dans *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, et « la clef était fée »<sup>16</sup>, dans *La Barbe-Bleue*. Des deux objets, on parlera dans les prochains chapitres. En ce qui concerne la figure humaine, le mot *fata*, lui, dérive du substantif *fatum* – destin ou, littéralement « ce qui a été dit » –, qui dérive à son tour du verbe *fari*, parler<sup>17</sup>. C'est pourquoi ces femmes pouvaient dévoiler le destin aux mortels, caractère prophétique qui remonte aux Parques. La fonction d'*obstetrices*<sup>18</sup> est un autre trait commun tant aux Parques qu'aux fées : elles avaient l'habitude d'assister aux naissances ou aux baptêmes des enfants et de leur dispenser, selon leur volonté, des qualités, des défauts, le bonheur ou la malchance<sup>19</sup>. De plus, elles tenaient beaucoup à être invitées à de telles cérémonies et on craignait leur colère si, par mégarde, elles ne l'étaient pas<sup>20</sup>. En Bretagne – la vieille Armorique, région où la croyance dans cette figure est encore enracinée<sup>21</sup> –, à la naissance d'un enfant, la tradition veut qu'on dresse trois couverts sur une table bien garnie dans une pièce écartée, pour avoir la faveur des fées<sup>22</sup>, car c'est du don déroulement de ce repas qui dépend leur bienveillance. On retrouvera ces deux caractéristiques dans *La Belle au bois dormant* – elles sont en effet plutôt anciennes, car elles sont déjà présentes dans *Le Roman de Perceforest*, par exemple, source de ce dernier conte<sup>23</sup> –, tandis que, dans *Riquet à la Houppe*, on ne trouvera qu'une fée qui, de bon gré, remplit sa fonction. Une fois que le christianisme l'a emporté sur la religion druidique, les divinités du culte vaincu ont

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 21.

<sup>12</sup> Ivi, p. 24.

<sup>13</sup> Anne-Laure d'Apremont, *B.A.-BA Fées*, Puiseaux, Pardès, 2001, p. 32.

<sup>14</sup> Ivi, p. 10.

<sup>15</sup> Ivi, p. 25.

<sup>16</sup> Ivi, p. 57.

<sup>17</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 88.

<sup>18</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 31.

<sup>19</sup> Ivi, p. 29.

<sup>20</sup> Ivi, p. 31.

<sup>21</sup> Émile Montégut, « Des fées et de leur littérature en France », dans *Revue des Deux Mondes*, 1862, XXXIII, tome 38, pp. 648-675, p. 653.

<sup>22</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles / mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 1969, pp. 430-431.

<sup>23</sup> Marc Soriano, *Les Contes de Perrault / culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, p. 125.

été transformées « en esprits malfaisants, en démons »<sup>24</sup>, ce qui s'est passé avec d'autres religions aussi, et les druidesses ont été diabolisées et sont devenues des sorcières alliées du démon, leurs cérémonies des sabbats, les montagnes où elles se tenaient des lieux sacrilèges. Si les déesses n'étaient devenues qu'un avec les druidesses, ces dernières sont transformées en sorcières persécutées par la religion chrétienne<sup>25</sup>.

Au Moyen Âge, les fées ont constitué la matière légendaire ancienne d'histoires qui ont été transmises oralement pendant des siècles. Ce n'est qu'au XII<sup>e</sup> siècle que la tradition folklorique orale, et donc les fées, est passée au domaine de la littérature écrite pour nourrir les romans arthuriens de la Table Ronde, par exemple<sup>26</sup>.

Maury termine son œuvre précisément au point de départ de ce mémoire : les fées, descendantes de divinités gauloises déclassées et devenues, pendant le Moyen Âge, les personnages des compositions des poètes, des troubadours et des trouvères<sup>27</sup>, sur le point de tomber dans l'oubli – causé par le mépris de courtes compositions en prose, selon *l'Art poétique* de Boileau, et par le retour à la culture gréco-latine<sup>28</sup> – en ont été tirées, entre autres, par Charles Perrault qui, inspiré par Straparole et par Basile, les a consacrées au monde de l'enfance<sup>29</sup> – à vrai dire, avec quelques limitations.

Plus récemment, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt envers les traditions populaires et les diverses collectes folkloriques qui en ont résulté, dont celle des frères Grimm est sans doute plus célèbre, ont fait revenir les fées et leur ont consacré une place à jamais dans la littérature.

« La France n'est décidément pas le pays du merveilleux »<sup>30</sup> affirme Émile Montégut. On verra, en effet, que le merveilleux dans les récits de Perrault est très modeste et occupe une bien petite place. En effet, bien que ces récits soient appelés *contes de fées*, le personnage de la fée y est rare, il n'est jamais le personnage principal – même pas dans *Les Fées* – et il ne paraît que dans *La Belle au bois dormant*, *Riquet à la Houppe*, *Cendrillon ou la pantoufle de verre*, *Peau d'Âne* et dans *Les Fées*, bien évidemment. Il n'y a même pas une grande profusion d'images représentant les fées, comme on le verra. On va tout d'abord aborder les deux premiers contes qu'on vient de citer en prenant en considération deux caractéristiques strictement liées, notamment la divination et le don des dons. On le fera par les biais du texte, car Doré n'a pas représenté aucune des fées qui y paraissent.

---

<sup>24</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 55.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Philippe Walter, *La Fée Mélusine / le serpent e l'oiseau*, Paris, Imago, 2008, p. 183.

<sup>27</sup> Ivi, p. 100.

<sup>28</sup> *Il salotto delle fate: racconti fantastici francesi del 17. e del 18. secolo* / introduzione di Raymonde Robert; a cura di Basilio Luoni, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 10-11.

<sup>29</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 101.

<sup>30</sup> É. Montégut, « Des fées », cit., p. 653.

En ce qui concerne *La Belle au bois dormant*, le roi et la reine qui viennent d'avoir un enfant ont fait venir sept fées du pays à ce que la princesse ait toutes les qualités imaginables. Après le baptême, au palais du roi, il y avait une table magnifique dressée exprès pour les fées, avec un couvert somptueux de vaisselle d'or orné de diamants et de rubis. Malheureusement, une autre fée fait son apparition, une vieille fée qui n'avait pas été invitée, parce qu'on la croyait morte ou ensorcelée. Étant donné que « [l]es fées demandent à être aimées plus que craintes ou redoutées, et [qu'] elles semblent singulièrement sensibles au mépris »<sup>31</sup>, une des sept fées se cache de façon à remédier par un autre enchantement au mauvais tour que la méchante fée pourrait jouer. Comme beaucoup de personnages des contes, ces fées ne portent pas de nom, cela est valable aussi pour la fée arrivée la dernière, mais on la connaît, par tradition, sous le nom de fée Carabosse. La nouvelle-née est donc comblée de dons :

La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde, celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un ange, la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle chanterait comme un rossignol, et la sixième qu'elle jouerait de toutes sortes d'instruments dans la dernière perfection<sup>32</sup>.

Mais, le tour de la mauvaise fée venu, pour se venger du traitement reçu, elle prédit que la princesse mourra après s'être percée la main d'un fuseau. Heureusement, la fée qui s'était cachée intervient et répare partiellement ce tort et fait de sorte à faire tomber la jeune princesse dans un profond sommeil de cent ans qui pourra être interrompu par un roi. Elle avoue qu'elle n'est pas assez puissante pour contrer le pouvoir supérieur de la vieille fée, détail qui laisse entendre une hiérarchie entre ces créatures, mais qui n'est que mentionné pour ne plus être traité, même pas dans d'autres contes – où, d'ailleurs, on n'assiste à aucun autre conflit entre fées. Voilà donc la fonction de dispensatrices de dons, qu'ils soient de bons ou mauvais : les premières six fées ont fait don de beauté, en premier lieu, de politesse, en deuxième lieu, et ensuite d'autres qualités et talents. On pourrait penser à une échelle des valeurs que, selon un Perrault suivant la mentalité de l'époque où il écrit, la femme est censée posséder – à savoir la beauté tout d'abord, mais aussi de l'esprit, deux qualités qu'on retrouve dans *Riquet à la Houppe*. La septième fée, par contre, fait don d'une destinée cruelle à cause de l'inattention des parents de la princesse qui, quant à elle, est innocente : elle semble personnifier la fatalité ou le déterminisme qui fait retomber les fautes des aïeux, en ce cas des parents, sur les nouvelles générations. Enfin, après l'arrivée imprévue de la fée et son mauvais sort, il faut qu'une bonne fée ait le dernier mot dans l'intérêt du récit. On peut observer comment ces fonctions d'assister au baptême et de fournir des dons sont intimement liées à celle, plus générale, de prédire le destin : les fées tirent les ficelles de l'intrigue et, de cette façon, elles,

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 565.

<sup>32</sup> Charles Perrault, *Les Contes de Perrault / dessins par Gustave Doré ; préface par P.-J. Stahl*, Paris, Hetzel, 1862, p. 14.

dans le bien et le mal, décident les prochains événements principaux de la vie de la jeune princesse. Ce qui n'est pas ordinaire est le nombre de ces fées. On a vu que le nombre des Parques est trois et, en fait, dans de nombreux contes, on trouve trois fées, chiffre qui a d'évidentes valeurs spirituelles et symboliques. Sept est un autre chiffre à la grande valeur symbolique : sept planètes liées aux sept jours de la semaine pendant lesquelles Dieu a créé l'univers et s'est reposé, sept notes musicales, sept sacrements chrétiens, sept péchés capitaux etc. Mis à part *La Belle au bois dormant*, sept est de fait un nombre qui revient maintes fois dans nombreux contes : sept ans est l'âge de Pierrot, sept sont les enfants des deux bûcherons et les ogresses dans *Le Petit Poucet*, les femmes de Barbe-Bleue, les nains dans *Blanche Neige*, les corbeaux dans le conte homonyme, etc. Pour ne pas oublier les bottes de sept lieues, dont on parlera plus tard. Toutefois, dans ce conte, il y a huit fées : la huitième, qui n'avait pas été conviée, est justement celle de trop, qui brise l'ordre et trouble l'équilibre établi par les sept bonnes fées et le fait par sa présence même, du moment qu'elle n'avait pas son étui d'or à elle, car « l'on n'en avait fait faire que sept pour les sept fées »<sup>33</sup>.

Une dernière remarque sur ce conte : il est sans doute le plus merveilleux du recueil. On y rencontre sept bonnes fées, une ogresse et, seuls de leurs espèces, une fée méchante, un nain aux bottes de sept lieues et même des dragons. Ces derniers forment l'attelage du chariot de feu sur lequel la dernière fée se précipite au château du roi et de la reine – un autre char, bien plus modeste, on le trouve dans *Peau d'Âne* : « [L]e plafond s'ouvrit, & [...] la fée de Lilas, descendant dans un char fait de branches & de fleurs de son nom, conta [...] l'histoire de l'infante »<sup>34</sup>. Chez Perrault, il est rare d'avoir une telle abondance de créatures fées. Le char de feu et les dragons sont sans doute un prétexte de plus pour laisser libre cours à la fantaisie et pour amuser et enchanter leurs lecteurs, ou, comme le pense Marguerite Loeffler-Delachaux dans *Le symbolisme des contes de fées*, peut-être sont-ils des vestiges d'une tradition mythologique ancienne qui a interprété de cette façon le lever du soleil ou les foudres<sup>35</sup> – mais qui, pourtant, n'a rien à voir, au moins dans ce cas, avec de mauvaises intentions de la part de la fée<sup>36</sup>.

En ce qui concerne *Riquet à la Houppe*, à la naissance de Riquet, près de son berceau, il y a une fée qui, vu qu'il est né fort laid, le doue de beaucoup d'esprit et même de la capacité d'en donner autant à qui il aimerait. Cette même fée, sept ou huit ans plus tard, assiste à la naissance de deux sœurs dans un royaume voisin : l'aînée, étant d'une pure beauté, reçoit le don de n'avoir guère d'esprit

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 13.

<sup>34</sup> Ivi, p. 49.

<sup>35</sup> Marguerite Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris, L'Arche, 1949, p. 24.

<sup>36</sup> Ivi, p. 49.

« pour modérer la joie de la reine », ravie d’avoir une fille si agréable à voir ; la cadette, au contraire, étant extrêmement laide, comme Riquet, reçoit le don d’avoir beaucoup d’esprit, sans pourtant en pouvoir donner à autrui. Affligée de la stupidité de la cadette, la reine prie la fée de la douer d’un peu d’esprit elle aussi, mais tout ce qu’elle obtient est la capacité de donner tant de beauté tant elle en possède à qui elle aimerait.

Bien évidemment, il s’agit encore une fois de dons immatériels que cette fée-ci utilise pour compenser les qualités que les enfants possèdent par nature et pour modérer le bonheur de la mère des deux jumelles. Dans ce conte, plus que dans tous les autres contes du recueil, on voit dans quelle mesure les fées, à travers leurs dons, prédisent dès le début du récit, et dès le début de la vie des personnages, leurs futures vicissitudes : le lecteur peut déjà déduire que les personnages de Riquet et de l’aînée vont se rencontrer, qu’ils vont tomber amoureux, s’épouser et se compléter mutuellement, vu leurs vertus complémentaires. En effet, c’est comme cela que l’histoire a lieu. Mais c’est la manière dont elle a lieu qui est intéressante et qui va surprendre le lecteur.

À ce propos, dans *Des fées et de leur littérature en France*, Montaigu estime « qu’on peut prendre *Riquet à la Houppe* comme le type le plus [...] philosophique du merveilleux français »<sup>37</sup>. Il est vrai que dans d’autres contes il n’y a aucune fée, comme dans *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Barbe-Bleue*, *Le Maître Chat ou le Chat Botté* et *Le Petit Poucet*, mais ce conte est sans aucun doute le moins merveilleux de tout le recueil. En effet, à la fin du récit, la princesse trouve Riquet l’homme le plus beau du monde ; ce qui peut être décevant pour le lecteur, qui s’attendait plutôt à une scène de magie, c’est comment Perrault justifie le changement de Riquet : « Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la fée qui opérèrent, mais que l’amour seul fit cette métamorphose »<sup>38</sup>. Montégut a bien raison quand il écrit que « si l’amour intervient, l’enchantement cesse aussitôt. [...] Les fées sont humaines et les âmes sont fées »<sup>39</sup>. On reviendra sur les fées humaines tout à l’heure. Ce ne sont pas les pouvoirs magiques de la fée qui opèrent opérer cette transformation, si de véritable transformation peut-on parler. Riquet n’a pas vraiment changé d’aspect, tout simplement, maintenant que la princesse l’aime, son aspect physique lui semble plus agréable à voir : sa bosse est devenue « le bon air d’un homme qui fait le gros dos »<sup>40</sup>, son être boiteux un « air penché qui la charmait »<sup>41</sup>, ses yeux louches brillants, leur dérèglement « un excès d’amour »<sup>42</sup> et son gros nez rouge « quelque chose de martial et d’héroïque »<sup>43</sup>. Perrault écrit que ce n’est que la métamorphose de Riquet qui a été opérée par l’amour ; par contre, la princesse belle

---

<sup>37</sup> É. Montégut, « Des fées », cit., p. 668.

<sup>38</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 38.

<sup>39</sup> É. Montégut, « Des fées », cit., p. 668.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

mais sottise est devenue effectivement plus intelligente. Il aurait été plus difficile à expliquer pourquoi une personne si bête ait pu gagner, tout à coup, tant d'esprit aux yeux de toute la cour en de termes si (peu) magiques comme l'écrivain l'a fait pour Riquet ; il faut donc considérer le changement de la princesse comme le seul résultat de l'opération magique de la fée, qui, de plus, n'est pas traité avec le moindre intérêt pour le côté magique. En effet, la morale dit que « [c]e que l'on voit dans cet écrit / Est moins un conte en l'air que la vérité même »<sup>44</sup>, ce qui nous montre une fois de plus l'aspect philosophique de ce conte<sup>45</sup>.

Enfin, dans *Les Fées*, elles remplissent le rôle d'éducatrices, essentiel pour le côté pédagogique des contes de fées. Plus que dans tout autre conte du recueil de Perrault, elles représentent ici la contrepartie positive de la marâtre et elles ont la fonction d'élever non seulement les deux filles du récit, mais le lecteur aussi. La fée est tantôt compensatrice avec l'enfant qui se porte bien et qui est courtois, tantôt punisseuse avec l'enfant qui se porte mal et qui est impoli. Encore une fois, on constate une conception prosaïque de la fée qui s'apparente étroitement à une figure maternelle ou, plus en général, à une éducatrice. On reviendra sur cette fée en s'occupant du symbole de la source dans le prochain chapitre.

---

<sup>44</sup> Charles Perrault, *Contes*, Barcelone, Gallimard, 2018, p. 110.

<sup>45</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 190.

### 1.1. Les différentes représentations iconographiques des fées au cours des siècles

Ces personnages féminins ont été au fil des siècles réinterprétés dans diverses cultures. Au Moyen-Âge, dans le texte, les dessins ou dans les gravures – hormis quelques-unes qui présentent des difformités physiques, dont Mélusine<sup>46</sup> est le cas le plus éclatant (fig. 1) – les fées ne diffèrent pas physiquement des humains : elles sont représentées comme de grandes femmes reconnaissables grâce à la longue chevelure, la beauté parfaite et à la stature altière, vêtues de blanc et portant des couronnes, à l’instar des druidesses et des Parques<sup>47</sup> (fig. 2).



Figure 1 - Le bain de Mélusine. Couldrette, *Le roman de Mélusine ou histoire de Lusignan*, p. 19r.



Figure 2 - Viviane enlève Lancelot. Gautier Map, *C'est le livre de messire Lancelot du Lac, ouquel livre sont contenus tous les fais et les chevaleries dudit messire Lancelot, et la Queste du saint Graal faite par ledit messire Lancelot, le roy Artus, Galaad, le bon cheval*, 1<sup>er</sup> volume, p. 1.

<sup>46</sup> On cite Mélusine en tant que fée sans prendre en considération qu'elle est une fée amante notamment, un type de fée moins ancien que celui de la fée marraine et plus proche aux nymphes qu'aux Parques, car cela n'est pas si remarquable pour sujet de ce chapitre. Dans le recueil de Perrault, par contre, il n'y a que de fées marraines. Pour plus de détails sur les fées marraines et les fées amantes, voir Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge / Morgane et Mélusine / La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, chapitre II : fées marraines et fées amantes, pp. 27-47.

<sup>47</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 28.

Dès l'époque victorienne, l'imaginaire collectif considère les fées comme des êtres anthropomorphes de taille petite, taquins, avec de petites ailes d'insecte, de libellule ou de papillon le plus souvent, et parfois de petits habits de feuillage, pour souligner leur lien avec la nature – c'est le cas de Clochette (fig. 3), dans le roman *Peter Pan*.

Cette manière de concevoir la fée est typiquement anglaise, au moins à l'origine. La baguette à la main n'est pas encore un trait caractéristique de cette figure. On trouve les exemples les plus fameux, qui ont diffusé cette représentation, au début du XX<sup>e</sup> siècle : le cas célèbre des fées de Cottingley (fig. 4), photographiées en 1917 par Frances Griffiths et Elsie Wrights, deux filles anglaises de dix et de seize ans, et le roman *Peter Pan*, écrit par J.M. Barrie en 1911, qui a été ensuite illustré par Arthur Rackham (fig. 5), adapté en film d'animation en 1953, un des chefs-d'œuvres Disney, et qui a contribué à transmettre une certaine l'idée de fée. Ces deux exemples – il y en a plein d'autres bien sûr – continuent d'inspirer nombreux d'illustrateurs, par exemple Alan Lee (fig. 6).



Figure 3 - La fée Clochette dans une scène qui en souligne la petitesse tirée du film *Peter Pan* réalisé par Disney de 1953.



Figure 4 - Un cliché de Frances Griffiths avec des Fées de Cottingley, 1917.



Figure 5 - Illustration d'Arthur Rackham pour *Peter Pan dans les jardins de Kensington* par J.M. Barrie, Paris, Hachette, 1907.



Figure 6 - Brian Froud, Alan Lee, *Faeries*, Londres, Souvenir Press, 1978, détail de page non paginée.

Les fées de Perrault diffèrent énormément de tous ces exemples : elles sont caractérisées par un merveilleux assez pauvre et, d'un certain côté, par un manque de fantaisie. On peut faire une considération plus générale sur la fée française, au moins dans la conception Perrault. Hormis dans *Riquet à la Houppe* et dans *Les Fées*, dans tous les autres contes, les fées sont toujours qualifiées de « marraine » et ne revêtent plus le rôle de séductrice typique au Moyen Âge. Ce terme est défini par la première édition du dictionnaire l'Académie Française de 1694 comme « [c]elle qui a tenu un enfant sur les fonds »<sup>48</sup> – on entend par là les fonts baptismaux –, définition qui convient à merveille à une fée. En outre, « marraine » dérive du latin classique « mater », mère<sup>49</sup>, donc on

<sup>48</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. II M-Z*, Paris, 1694, p. 45.

<sup>49</sup> Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), art. « Marraine », <https://www.cnrtl.fr/etymologie/marraine>, [28/04/2022].

comprend pourquoi Bettelheim affirme que les fées marraines « représentent les deux aspects, le bon et le mauvais, de la mère »<sup>50</sup> et, plus en général, une vision manichéenne du monde. Le fait qu'elle recommande à Cendrillon de ne pas passer minuit rapproche davantage la fée d'une figure maternelle attentionnée qui ne veut pas que sa fille tarde le soir de peur qu'il ne lui arrive quelque chose de terrible<sup>51</sup>. Dans *La Belle au bois dormant*, on lit « [o]n donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays »<sup>52</sup> ; dans *Peau d'Âne*, la fée a même son nom propre : « La jeune princesse [...] n'imagina rien autre chose que d'aller trouver la fée de Lilas, sa marraine »<sup>53</sup> ; dans *Cendrillon*, « [s]a marraine, qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait »<sup>54</sup>. Doré ne représente que deux des douze fées qui paraissent dans les récits de l'édition d'Hetzel – si on ne compte qu'une fée dans le conte *Les Fées*. On verra cette dernière dans le prochain sous-chapitre, pour le moment, voilà la fée marraine de Cendrillon :



Figure 7 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

La fée a perdu tous les traits caractéristiques qu'elle avait au Moyen Âge : point de cheveux long, point d'habit blanc, point de couronne et la beauté a fané aussi. Qui plus est, elle n'a aucune ressemblance avec les fées anglaises qui puisse démontrer une sorte d'influence d'une fée à l'autre. Montégut exprime et résume parfaitement cet aspect :

Elles [les fées] se sont maintenant tout à fait *humanisées*, et c'est à peine s'il leur reste de leur ancienne existence une vieille baguette enchantée qui peut au besoin servir de fêrule. Nous les voyons sous la forme très familière,

<sup>50</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976, p. 289.

<sup>51</sup> Ivi, p. 328.

<sup>52</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 13.

<sup>53</sup> Ivi, p. 41.

<sup>54</sup> Ivi, p. 24.

très respectable, mais nullement merveilleuse, de grand'mères, de marraines, de protectrices bienfaitantes, de belles dames au cœur bien placé<sup>55</sup>.

Le lecteur sait que la vieille femme à gauche est la fée, mais Doré ne fournit aucun détail qui permette de le comprendre tout de suite, elle n'empoigne aucune baguette qui l'individue comme fée, par exemple – bien que cet instrument magique soit citée dans le texte. Sans le texte, on pourrait penser qu'elle est la grand-mère de la petite-fille à sa droite ou bien, à cause de sa coiffe et du couteau, la prendre pour une cuisinière en train de vider une énorme citrouille pour le prochain repas. Doré en effet ne fait aucune référence à la magie, il semble plutôt que la marraine soit en train d'expliquer à Cendrillon comment accomplir une besogne, dans un cadre, la cuisine, simple et humble<sup>56</sup>. On pourrait se demander pourquoi Perrault lui fait faire cette activité à la main, avant de frapper l'écorce creusée pour transformer la citrouille en un carrosse doré. N'aurait-elle pas pu utiliser un tour de magie tout de suite ? On constate déjà qu'on a à faire à une fée fort humanisée, qui préfère ne pas utiliser sa baguette pour un travail de longue haleine, comme si elle voulait épargner ses pouvoirs magiques et qu'utiliser sa magie était un luxe coûteux. Même la simplicité de ses vêtements suggère la modestie de sa condition sociale : elle n'est pas la jeune fée aux habits élégants, fastueux, riches et presque royaux qu'on trouve dans certaines images d'Épinal (fig. 8), ni porte les habits étincelants qui lui ont fait revêtir les créateurs du film Disney (fig. 9). De plus, la fée de Perrault ne possède par leurs longues baguettes non plus. Pourtant, elle est une marraine exemplaire qui accorde protection bienveillante et affection à sa filleule.



Figure 8 - Image d'Épinal représentant la fée marraine qui console Cendrillon.

<sup>55</sup> É. Montégut, « Des fées », cit., p. 665.

<sup>56</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 278.



Figure 9 - La fée marraine de *Cendrillon* dans une scène du Film réalisé par Disney en 1950 avec sa longue baguette magique.

Perrault semble reprendre le moment où, le christianisme de plus en plus dominant, « [l]es fées ont perdu peu à peu les prérogatives divines, les prérogatives qu'elles avaient comme parques, comme déesses des destinées humaines. Elles ont été graduellement réduites à la condition plus humble de l'humanité »<sup>57</sup>. Voilà que la fée, emblème même du merveilleux, de ce qui échappe au terrestre et au rationnel, n'est pas exempte des travaux manuels typiquement humains. Cette conception de la fée est certes privée de fantaisie et de merveille, mais a l'avantage de renforcer davantage le côté pédagogique des contes de fées en rattachant ce que la bonne fée représente à un univers plus proche du réel : cette fée humanisée veut rassurer le lecteur qu'il existe un moyen de surmonter les difficultés et les injustices dans la vie réelle, qu'une aide vient toujours au secours des malheureux et que, puisque cette aide ne se présente pas sous forme de fée qui peut exaucer tous nos désirs en secouant sa baguette, elle exige un effort physique, de la patience et de la volonté. Cette vision de la fée de *Cendrillon* apprend aux enfants à ne pas attendre une transformation, mais à agir concrètement pour changer l'état des choses. Cette fée agit en tant que mentor ou qu'ange gardien, à la différence des divinatrices qu'on a vu dans *La Belle au bois dormant* et dans *Riquet à la Houppe*. Ce côté proche du réel caractérise également la magie de la fée. Dans la scène précédant le bal, les métamorphoses suivent une logique rationnelle et sont caractérisées par un manque d'originalité, si l'on veut, qui peu convient à une créature aux pouvoirs magiques : la citrouille devient un carrosse doré, les six souris « six chevaux d'un beau gris de souris pommelé »<sup>58</sup>, un gros rat, « à cause de sa maîtresse barbe »<sup>59</sup>, « un gros cocher, qui avait les plus belles moustaches qu'on ait jamais vues »<sup>60</sup>, les six lézards six laquais aux « habits chamarrés »<sup>61</sup>. De surcroît, Marc Soriano explique cette dernière analogie par l'expression « paresseux comme un lézard » et par le fait que la paresse des

<sup>57</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 54.

<sup>58</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 25.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem.

laquais était prise en plaisanterie<sup>62</sup>. Paul Hazard a bien raison quand il écrit que les fées de Perrault « sont Françaises : et donc, il leur plaît de poursuivre, dans le concret qui est leur domaine, la loi des correspondances logiques »<sup>63</sup>. Il continue en citant Fernand Baldensperger qui, dans *La Littérature*, définit les fées de Perrault « cartésiennes »<sup>64</sup> ; Montégut renchérit ce propos : « On serait tenté de dire en effet que ce sont bien les contes qui convenaient au siècle de Descartes, si l'on ne savait que ces récits sont de provenance légendaire et de date incertaine »<sup>65</sup>. Les baguettes des fées pourraient opérer des prodiges inouïs et pourtant, elles sont quand même partiellement soumises à la raison et à l'esprit de la nation.

L'esprit cartésien de la France a modelé les fées, et notamment celle de Cendrillon, en les rapprochant du peuple et en créant un modèle typiquement français : « Perrault, fidèle à son insu aux instincts du génie français, semble moins s'être proposé d'éblouir l'imagination que d'amuser la raison »<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 291-292.

<sup>63</sup> Paul Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932, p. 191.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> É. Montégut, « Des fées », cit., p. 665.

<sup>66</sup> Ibidem.

## 1.2. Le fuseau, la quenouille et la baguette

On le sait, la baguette est l'apanage des fées et, pourtant, on a beau en chercher une représentation dans les gravures de Doré : il n'en a réalisé aucune. Cependant c'est dans la quenouille qu'on trouve l'ancêtre de la baguette et il y en a une image dans *La Belle au bois dormant*.



Figure 10 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Ce plan serré concentre l'attention du lecteur sur les deux personnages, la Belle et une vieille dame. À leurs épaules, trois éléments funestes : l'oiseau en gage, un corbeau, oiseau de mauvais augure et présage de mort, qui observe la scène et semble prêt à s'en fuir dès que la malédiction s'abattra sur la jeune femme, et un chat<sup>67</sup>, animal à la nature ambivalente – il suffit de lire, à ce propos, le conte *Le Chat Botté* – qui, dans ce cas, tourné de dos comme s'il ne voulait pas regarder ce qui va se passer dans quelques instants, symbolise l'obscurité<sup>68</sup>.

À l'origine de la baguette magique, il y a la quenouille des Parques. Selon Loeffler-Delachaux, on attribuait autrefois à ces déesses des coiffures de ficelles et une fragile baguette qui, plus tard, se sont réunies en un fuseau<sup>69</sup>. C'est l'origine des expressions « fils des jours » et « fil de la vie »<sup>70</sup>. La quenouille symbolise donc le déroulement inexorable du temps, le fil de l'existence qui cessera d'être tissu quand la quenouille sera vidée. Des trois Parques, Clotho (« la fileuse »), fait tourner le

<sup>67</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 267.

<sup>68</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire*, cit., p. 215.

<sup>69</sup> M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme*, cit., p. 120.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

fil de la vie pour tous les mortels, Lachesis (« la répartitrice »), mesure le fil et détermine la durée de la vie d'un mortel et Atropos (« celle qui ne peut pas être tournée »), coupe le fil, signalant le moment de la mort. Le passé est déjà filé et enroulé sur le fuseau, le présent se trouve entre les doigts de la fileuse et l'avenir, qui réside dans le tissu au bout de la quenouille, doit encore être tiré par les doigts de la fileuse sur le fuseau<sup>71</sup>. Ici, la vieille femme les incarne toutes les trois, mais elle revêt notamment le rôle d'Atropos. Il est toutefois bien de souligner que, dans ce cas, la mort est réversible. On voit le bâton, garni d'une touffe de tissu destinée à être filée au fuseau, symbole de la destinée que la vieille fée lui a filée et on comprend alors comment cet attribut est strictement lié à la faculté des fées de déterminer le destin des personnages auxquels elles donnent leurs dons en dot. Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, déclare que « les instruments et les produits du *tissage* et du *filage* sont universellement symboliques du devenir »<sup>72</sup>. En ce qui concerne la baguette – dont la présence au Moyen Âge est rare<sup>73</sup> –, la fée l'utilise pour changer temporairement l'apparence d'objets et d'animaux, la tâche la plus évidente, facile et presque routinière pour une fée que le lecteur s'attend – on a vu pourtant que la fée de Cendrillon ne dédaigne pas de tâches manuelles.

Dans *La Belle au bois dormant*, la fée qui a sauvé la princesse utilise sa baguette pour endormir « tout ce qui était dans le château (hors le roi et la reine) »<sup>74</sup> : non seulement les personnes, mais aussi les animaux, dont Pouffe, la petite chienne de la princesse, et même le feu sur lequel des broches étaient mises à cuire.

Une merveille tout à fait unique et originale a lieu dans la version apocryphe de *Peau d'Âne*. Une fois que la princesse a demandé à son père de tuer l'âne qui évacue d'écus d'or et que le prince y consent, elle ne sait plus que faire pour fuir à son amour incestueux. Alors, la fée de Lilas lui dit de s'envelopper dans la peau et de fuir :

[J]'aurai soin que votre toilette vous suive partout en quelque lieu que vous vous arrêtiez, votre cassette, où seront vos habits & vos bijoux, suivra vos pas sous terre ; & voici ma baguette que je vous donne : en frappant la terre, quand vous aurez besoin de cette cassette, elle paraîtra devant vos yeux<sup>75</sup>.

Non seulement l'auteur de cette version annonce un moyen de transport semblable au métro et une magie qu'on pourrait aisément classer parmi le plus originales du recueil, mais, détail encore plus frappant, la baguette peut être utilisée par quelqu'un d'autre que la fée. Cela ne veut pas dire que la

---

<sup>71</sup> Isidore de Séville, *Etymologiæ*, cité par Marina Warner, *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*, London, Chatto & Windus, 1994, p. 15.

<sup>72</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984, p. 369.

<sup>73</sup> Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge / Morgane et Mélusine / La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. 14.

<sup>74</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 51-52. C'est moi qui souligne.

<sup>75</sup> Ivi, p. 43.

princesse est une fée, mais que la baguette peut être utilisée même par un être qui n'est pas fée par nature. À ce stade on pourrait se demander si la fée de Lilas et les autres fées sont des véritables fées, douées de pouvoir magiques, ou si tout simplement elles se sont emparées, à leurs tours, de la baguette de leurs marraines. Bien évidemment, poser de telles questions tuerait tout le (peu de) merveilleux de ces contes. Mais il est intéressant de revenir au discours qu'on a fait à propos de la fée de Cendrillon sur la valeur pédagogique des contes : on peut se tirer de situations extrêmement pénibles sans l'aide de qui que ce soit, même si une telle tâche paraît si impossible qu'en sortir voudrait dire utiliser de la magie.

Dans *La Belle au bois dormant* et notamment dans l'illustration précédente (fig. 6), la quenouille a une autre symbolique, d'origine psychanalytique. Il n'est pas suffisant d'y voir, selon la théorie freudienne, une image phallique. La fille pourrait se trouver dans une sorte de gynécée, il n'y a aucun homme, donc un emblème phallique serait hors de propos<sup>76</sup>.

Tout d'abord, il faut contextualiser l'image : la jeune fille a quinze ou seize ans, âge des premières menstruations<sup>77</sup> ; ses parents sont ailleurs et elle, seule dans le château, « montant de chambre en chambre »<sup>78</sup>, se retrouve dans une pièce d'un donjon avec une vieille femme. Elle lui demande ce qu'elle fait là, la vieille lui répond qu'elle file, à quoi la fille lui dit qu'elle veut essayer. Aussitôt qu'elle touche le fuseau, elle s'évanouit.

Dans la société d'autrefois, c'était la grand-mère qui remplissait le rôle d'éducatrice, non pas les parents qui, dans le conte, sont absents au moment fatidique. Ici, c'est la fileuse qui est censée renseigner la jeune vierge sur les troubles de l'adolescence : elle doit l'initier à la vie sexuelle<sup>79</sup>. Le fait de parcourir le château d'un bout à l'autre et de monter dans le donjon représente la recherche de la fille de découvrir et de comprendre les métamorphoses de son âge. L'instant le plus célèbre de tout le conte est donc le moment du premier saignement de la fille, un événement inévitable que le roi a eu beau essayer d'empêcher. Le fuseau ne peut pas évoquer un symbole phallique, car ce dont elle fait expérience a lieu en présence d'une femme et à cause d'elle, pas d'un homme ; il représente donc le sexe féminin qui fait saigner la jeune fille une fois qu'elle a atteint la puberté. Perrault ne parle pas explicitement de sang, mais il dit quand même que la princesse « s'en [du fuseau] perça la main »<sup>80</sup>. On reviendra sur l'association entre le vagin et la quenouille quand on traitera le symbole de la pantoufle de verre. La Belle doit maintenant attendre cent ans, après lesquels elle sera mûre pour ses premières relations sexuelles et pour rencontrer un homme. Pour l'instant, pendant le

---

<sup>76</sup> M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme*, cit., p. 116-117.

<sup>77</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 291.

<sup>78</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., pp. 51-52.

<sup>79</sup> M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme*, cit., p. 117.

<sup>80</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 15.

sommeil, le château et la princesse seront protégés par une épaisse muraille d'épines<sup>81</sup> – dont on parlera dans le prochain chapitre.

---

<sup>81</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., pp. 291-292.

## 2. Les lieux du merveilleux

Dans le chapitre traitant l'histoire des fées, on a mentionné les druidesses, c'est-à-dire les prophétesses des déités païennes. Dans notre recueil, on dispose d'un exemple de ce que Doré et son siècle entendent par druide dans l'une des illustrations de *Peau d'Âne*<sup>82</sup> (fig. 11).

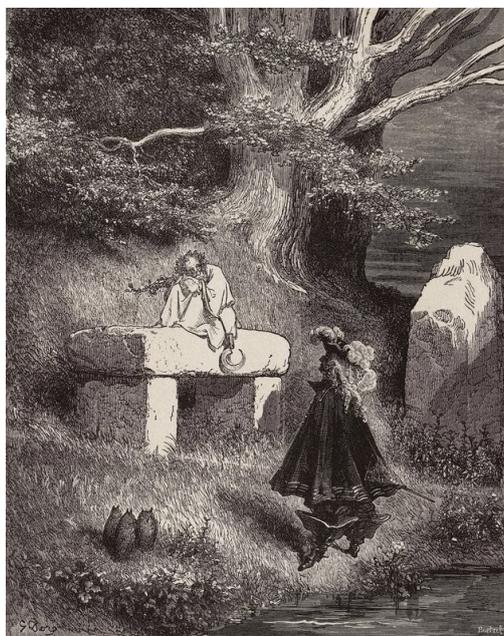


Figure 11 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Outre la faucille (dorée)<sup>83</sup> et l'habillement blanc<sup>84</sup>, symbole qui leur a été attribué par l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, on retrouve tous les éléments naturels consacrés aux druidesses et aux druides et à leurs descendantes, les fées : l'eau, les rochers, notamment le menhir à gauche et le dolmen sur lequel est assis le druide, et l'arbre majestueux derrière lui, sans doute un chêne<sup>85</sup>. Les lieux de culte où les fées étaient célébrées sont restés les mêmes que ceux des druidesses<sup>86</sup> : c'est n'est pas un hasard si la fée Mélusine, par exemple, se montre à Raymondin avec ses deux sœurs tout près d'une fontaine à la lisière d'une forêt.

---

<sup>82</sup> À noter que la version authentique de Perrault de 1694 était en vers, alors que le texte apocryphe en prose paraît pour la première fois en 1781 et qu'il est repris, entre autres, par l'édition d'Hetzel. Le druide dans cette édition était un casuiste dans la version originale. *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 10.

<sup>83</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 264.

<sup>84</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 28.

<sup>85</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 264.

<sup>86</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 26.

## 2.1. La source

Si la fée de Cendrillon (fig. 7), les fées de *La Belle au bois dormant* et la fée de Riquet à la Houppe apparaissent dans une cuisine où au palais lors de l'accouchement ou du baptême, il y a tout de même une autre fée, celle qui apparaît à deux reprises – mais dont Doré ne réalise qu'une illustration – dans le conte *Les Fées* :



Figure 12 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Doré représente les deux personnages dans une scène fermée par le bois et par le mur de la fontaine. Il laisse présager le dialogue qui va s'amorcer par la fille qui, venant d'entendre un bruit de pas derrière elle, se tourne vers la fée méconnaissable déguisée en vieille femme<sup>87</sup> pour « voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille »<sup>88</sup>. La fontaine se trouve aux bords d'une forêt. Ce détail n'est pas négligeable, car il montre que la fontaine et la forêt sont deux lieux indissociables quand il s'agit de la rencontre entre un personnage et une fée dans un extérieur. Ces deux éléments montrent que, même au cas où Perrault n'aurait pas été à connaissance de l'origine des fées, et donc des lieux auxquels les druidesses étaient liées, ils sont désormais intimement liés au personnage de la fée. En effet, lors de la rencontre entre Fanchon, la sœur méchante de la protagoniste de l'histoire, qui, elle, n'a pas de nom – ce qui fait que le lecteur s'identifie à elle – et la fée, on lit qu'« [e]lle [Fanchon] ne fut plus tôt arrivée à la *fontaine*, qu'elle vit sortir du *bois* une dame magnifiquement vêtue »<sup>89</sup>. La fée de ce conte est la seule de tout le recueil qui change son apparence.

<sup>87</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 276.

<sup>88</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 51-52.

<sup>89</sup> Ivi, p. 52. C'est moi qui souligne.

Le lien entre la fée et l'eau est dans certains cas étymologique : Mélusine vient de *morlusein*, vapeur ou brouillard de mer, Morgane de *morgan*, blancheur de mer, cette dernière est sans doute liée également aux sirènes de la tradition irlandaise<sup>90</sup>. Le texte de Perrault parle d'une « fontaine », terme qui, dans la première édition du dictionnaire l'Académie Française de 1694, est défini comme « [e]au vive qui sort de terre »<sup>91</sup>, dans son premier sens, et, seulement dans son deuxième sens, comme une construction munie de bassin qui permet l'écoulement et la distribution des eaux. Il est difficile à croire que les sources ou les fontaines des druidesses ressemblent à celle qu'a représentée Doré. Toutefois, vu l'ambivalence du terme, on ne peut pas savoir si l'illustrateur a décidé d'adapter le symbole de la source à la vie urbaine de son temps ou bien si Perrault d'abord et l'artiste ensuite entendaient le terme dans son deuxième sens. On voit comment, sans doute sous l'influence de l'esprit français, commun tant à l'écrivain qu'à l'artiste, on tend à appauvrir le féérique au bénéfice d'un esprit plus civilisé et plus urbain. Cependant, d'autres illustrations semblent suggérer qu'en fait, plus simplement, la deuxième acception est probablement la plus répandue, avant Doré et même avant Perrault. On trouve en effet des exemples de fontaines déjà au XVI<sup>e</sup> siècle ; comme dans *Le Roman de Mélusine* (fig. 13) qui en présente une bien plus rudimentaire par rapport à Doré.



Figure 13 - Couldrette, *Roman de Mélusine*, XIV<sup>e</sup> siècle, p. 5v.

De toute façon, on peut soutenir que le choix d'un monument ornamental muni de robinet et de bassin enlève encore du merveilleux au récit, d'autant plus que la fée n'a aucun attribut qui puisse l'individualiser en tant que telle. On s'éloigne donc de plus en plus des origines des fées, entourées de magie et de mystère et strictement liées aux lieux agrestes, si chers aux anciennes prêtresses.

<sup>90</sup> A. Maury, *Les fées du moyen âge*, cit., p. 74.

<sup>91</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. I A-L*, Paris, 1694, p. 473.

## 2.2. La forêt

La forêt est un autre des lieux où se montrent les fées, et de fait, elle est l'arrière-plan de plusieurs contes, hormis *Cendrillon*, *Le Maître Chat*, *Peau d'Âne* et *La Barbe-Bleue*. À la manière de *Into the woods*, adaptation en film musical américain de la comédie musicale éponyme de Stephen Sondheim et James Lapine de 1986, où les personnages de contes différents – *Cendrillon*, *Jack et le Haricot Magique*, *Le Petit Chaperon Rouge* et *Raiponce* – se rencontrent l'un l'autre en créant une intrigue insolite et inattendue, la forêt est le théâtre des vicissitudes qui permettent à l'intrigue de se développer en faisant rencontrer les personnages principaux de l'histoire avec un prince ou une princesse, ou bien avec un loup ou un ogre. L'exemple parfait est *Le Petit Poucet*, car il fond ensemble deux thèmes différents : celui des « enfants abandonnés dans la forêt », qui correspond à la première partie du récit, où le héros aide ses nombreux frères à surmonter les obstacles grâce à son adresse et à son esprit, et celui de « Pouçot », du héros à la taille minuscule<sup>92</sup>. Ce qui permet de mettre ensemble ces deux contes-types est justement la forêt où les deux contes se déroulent. La forêt, ou le bois, est un lieu de passage pour beaucoup de personnages de Perrault : le Petit Chaperon Rouge doit la franchir pour rejoindre sa grand-mère et pour lui apporter une galette et du beurre, le Petit Poucet doit la traverser pour en sortir et rentrer chez soi avec ses frères et le prince doit la percer pour sauver la Belle qui y dort. En plus, pour Riquet et pour la princesse belle mais stupide, le bois est un lieu de rencontre écarté de la société, qui n'arrive pas à les accepter tels qu'ils sont, et, comme on l'a vu, dans *Les Fées*, elle est un emblème inséparable de la source, fonctionnel à caractériser le personnage de la fée.

Par conséquent, la forêt est dans de nombreux cas un endroit qui, au moins au premier abord, a une acception fort négative. On a déjà vu la dense forêt (fig. 1) où la fillette rencontre le loup : dans ce conte, le bois devient le lieu de la tromperie et de la ruse du loup qui leurre sa victime et déclenche la chute morale et physique du personnage que le lecteur compatit.

Avant d'aborder le conte *Le Petit Poucet*, il est intéressant de lire ce que Sainte-Beuve pensait des gravures de Doré pour ce conte :

[C]es dessins [...] se ressentent un peu du voisinage de l'Allemagne et des bords du Rhin (M. Doré n'en vient-il pas ?), et qu'ils projettent sur nos contes familiers un peu de ce fantastique et de cette imagination mystérieuse qui respire dans les légendes et contes du foyer, recueillis par les frères Grimm [...] les forêts ressemblent à la Forêt Noire [...] M. Doré excelle donc dans ces tournants et ces profondeurs de forêts, dans ces dessous de chênes et de sapins géants qui étendent au loin leurs ombres ! qu'il est habile à nous perdre dans ces creux et ces noirceurs de ravins où l'on s'enfoncé à la file avec la famille du *Petit Poucet* ! il y a dans ce *Petit Poucet*, coup sur coup, trois de ces vues de forêts, qui sont des merveilles ou plutôt d'admirables vérités de nature et de paysage<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 181.

<sup>93</sup> Sainte-Beuve cité dans *Contes / Charles Perrault*, cit., pp. 299-300.

C'est toujours dans un bois que Pierrot et ses frères sont abandonnés à deux reprises par leurs parents qui se trouvent démunis. Après avoir réussi à rentrer chez eux grâce aux cailloux blancs, les sept enfants sont abandonnés à nouveau par le bûcheron et sa femme et, pour ne pas être dévorés par les loups, ils tombent – presque littéralement – de la poêle dans le feu chez l'ogre. Ce conte est sans aucun doute celui qui a le plus inspiré Doré : l'édition Hetzel comprend onze illustrations. Il a réalisé quatre gravures représentant un bois plus ou moins touffu et sauvage qu'on va voir dans le détail.



Figure 14 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Cette planche montre Pierrot qui ramasse des petits cailloux blancs aux bords d'un ruisseau après avoir entendu ses parents qui envisageaient de l'abandonner avec ses frères. Le héros se trouve dans un halo de lumière qui éclaire les alentours et se reflète dans l'eau, il s'agit sans doute d'un expédient auquel l'artiste a recours pour permettre d'apercevoir la végétation environnante qui, Pierrot s'étant levé de bon matin, se trouverait dans l'obscurité la plus totale. Pour l'instant, toutefois, la forêt ne se montre pas de façon menaçante<sup>94</sup>, mais cerne et isole le protagoniste et, trait typiquement romantique, transmet un sentiment de profonde solitude, conformément aux circonstances qui obligent le petit enfant à se débrouiller et à grandir plus rapidement que ses frères pour qu'ils puissent avoir une chance de survivre dans la forêt.

---

<sup>94</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., pp. 280-281.



Figure 15 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Cette image (fig. 15) pourrait montrer la détresse des enfants lors du second abandon, mais ce qui infirme cette interprétation, c'est l'attitude du Petit Poucet : il est tranquillement assis sur une pierre, les mains dans les poches comme s'il s'amuserait à regarder ses frères qui se chagrinent de ne pas retrouver le chemin avant de leur avouer qu'il peut bien aisément les remener chez eux. On trouve une composition qui est très semblable à l'image précédente, au niveau des clairs-obscurs et la végétation, bien que différente a exactement la même fonction : isoler les personnages du reste du monde ; on se trouve maintenant dans le cœur d'un bois fort épais – « [i]ls allèrent dans une forêt fort épaisse, où, à dix pas de distance, on ne se voyait pas l'un l'autre »<sup>95</sup> et, en effet, il n'y a que troncs d'arbres à perte de vue, qui simulent les barreaux d'une prison. On éprouve également un sentiment de claustrophobie qui n'est pas du tout soulagé par la hauteur des arbres, au contraire, ils sont menaçants et ne font que rapetisser les personnages ; de plus, les racines à leur tour contribuent à rendre la gravure plus inquiétante et angoissante et le bois plus impraticable encore<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 4.

<sup>96</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 281.



Figure 16 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans la troisième planche (fig. 16), on trouve à nouveau un premier plan lumineux qui contraste nettement avec l'arrière-plan où on ne voit que les silhouettes noires des arbres vers lesquelles se dirige la famille : le bûcheron en tête, la hache à la main, est suivi de sa femme et des enfants, Pierrot le dernier, en train de semer ses cailloux afin de pouvoir rentrer chez soi. La végétation est la même que la végétation de l'image précédente, mais, au lieu d'isoler, il semble presque que les branches des sapins indiquent le bon chemin à prendre et qu'ils invitent les personnages à s'enfoncer vers le cœur sombre du bois ; le lecteur est prêt à les perdre de vue d'un moment à l'autre. Encore une fois, le Petit Poucet est le dernier des frères et il est détaché d'eux. Cette image est présentée après celle où les petits enfants se trouvent perdus et abandonnés par leurs parents peut-être pour rassurer le lecteur qu'ils vont sortir du bois sains et saufs, et pour lui rappeler et montrer la ruse de Pierrot<sup>97</sup>.

Doré présente donc trois gravures représentant des bois où l'on perçoit l'influence du romantisme et du concept de sublime, des bois certes différents, mais qui, en général, transmettent tous un sentiment d'oppression, de claustrophobie et d'asphyxie<sup>98</sup>. La sensation de suffocation est augmentée par le fait que le ciel n'est jamais représenté. Dans la quatrième image (fig. 17), bien qu'il soit un ciel noir, il permet aux personnages et au lecteur de respirer pour la première fois depuis un long moment passé sous le feuillage d'un bois angoissant.

---

<sup>97</sup> Ivi, pp. 281-282.

<sup>98</sup> Ivi, p. 280.

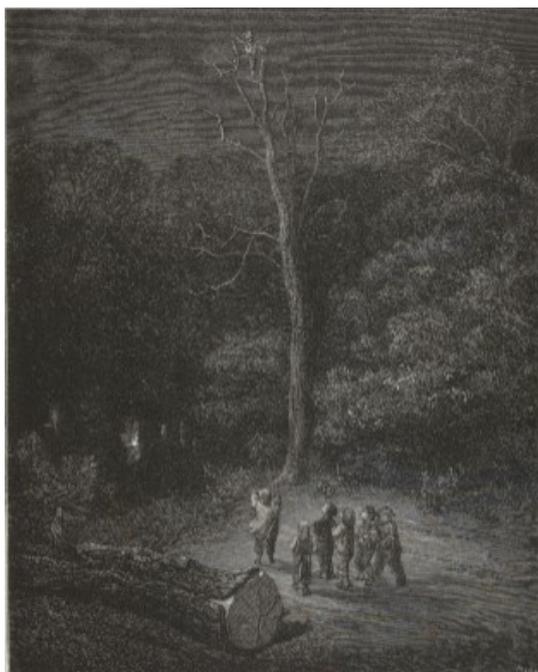


Figure 17 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

La dernière planche du cycle dédié au bois (fig. 17) montre les six frères dans un halo de lumière si faible qu'il est presque imperceptible : une nuit sans étoiles et sans lune est désormais tombée. Au premier plan, un arbre abattu et l'arbre mort et sec sur lequel le Petit Poucet est grimpé, deux éléments de mauvais présage. À l'arrière-plan, on ne distingue qu'une masse de feuillage, vue du point de vue de Pierrot, et une faible lumière dans le cœur le plus profond du bois, qui donne des espérances de sortir du bois, et du péril d'être mangé par les loups, aux enfants et au lecteur, espérances qui vont être déçues – on en parlera dans le chapitre dédié au personnage de l'ogre.

Chez *Le Petit Poucet*, le bois devient donc le lieu de la tromperie de parents défailants et dénaturés, d'une première réussite des enfants – qui, grâce à Pierrot, arrivent à en sortir – d'un deuxième abandon et, enfin, d'une mésaventure avec un ogre. Mais c'est aussi un lieu d'initiation et de mise à l'épreuve, comme pour le Petit Chaperon Rouge, mais, si la fillette a échoué misérablement, les sept enfants – et notamment Pierrot, le plus petit et pourtant le plus courageux, intrépide et hardi – ont montré de pouvoir se débrouiller seuls dans la forêt, faire face à un ogre mangeur de petits enfants rentrer chez leur et même s'enrichir. Au figuré, ils ont donc surmonté les obstacles de l'enfance et de l'adolescence et sont entrés dans la vie adulte.

À propos des illustrations de *La Belle au bois dormant*, le déjà cité Sainte-Beuve ose affirmer « [j]e ne sais rien, en revanche, de plus magique et de plus féeriquement éclairé que la haute avenue

couverte, la nef ogivale de frênes séculaires, par laquelle le jeune prince s'avance vers le perron de l'escalier »<sup>99</sup>.

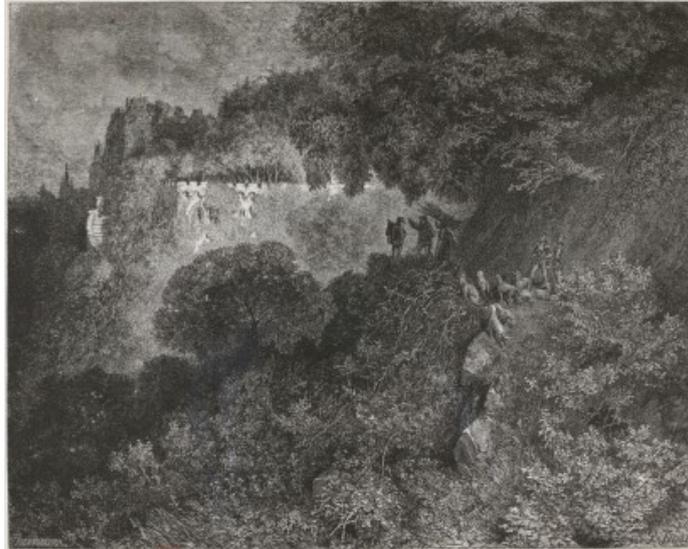


Figure 18 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans cette première image du conte (fig. 18) montrant la découverte du château, Doré rend l'idée de la « grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres »<sup>100</sup>, qui ont eu temps de pousser pendant cent ans, ce qui empêche à qui que ce soit de s'approcher du château ; dans ce cas, la forêt a été créée par la fée pour que la princesse puisse dormir en paix. L'illustration est traitée dans une vue large de paysage. Le prince et les deux personnages avec qui il parle – sûrement celui au bras levé est le vieux paysan qui lui dit la vérité sur l'histoire du château – sont sur le point de disparaître dans la végétation luxurieuse, dominante et sombre<sup>101</sup>. Déjà on s'attend à une entreprise difficile et de longue haleine du prince pour pouvoir atteindre la Belle.

<sup>99</sup> Sainte-Beuve cité dans *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 300.

<sup>100</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 16.

<sup>101</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., pp. 267-268.



Figure 19 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Rien de tout cela en fait : comme le montre l'image suivante (fig. 19), « [à] peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'eux-mêmes pour le laisser passer »<sup>102</sup>. Il marche alors au milieu d'une large avenue verte, recouverte par la voûte des branches et des feuillages des arbres. De plus, les gens qu'il avait rencontrés n'ont pas pu le suivre, car les arbres ont fermé le passage aussitôt. L'avenue évoque la nef en style gothique d'une église ou d'une cathédrale qui mène jusqu'à l'autel et qui semble annoncer déjà l'avenir matrimonial de la princesse et du prince. Cette ressemblance a été remarquée par Robert Harrisson aussi, dans *La Forêt, essai sur l'imaginaire occidental* :

La cathédrale gothique reproduit visiblement les anciens lieux de cultes [le bois], dans son intérieur majestueux, qui s'élève verticalement vers le ciel et s'arrondit de tous côtés en une voûte, semblable à celle des arbres rejoignant leurs cimes. Comme des ouvertures dans le feuillage, les fenêtres laissent pénétrer la lumière de l'extérieur<sup>103</sup>.

Doré a ici complètement abandonné le bois étouffant et sinistre de *Le Petit Poucet* : bien qu'on ne voie pas de ciel, la lumière au bout du cheminement et l'évocation du mariage qu'on vient de suggérer changent totalement la perception de la forêt<sup>104</sup>.

Du point de vue psychanalytique, une fois que la jeune princesse a eu sa première menstruation et qu'elle a sombré dans un long sommeil profond – comme on l'a vu dans le chapitre précédent –, ce bois épais et touffu empêche aux prétendants de s'approcher de la jeune femme, et donc évite tout contact sexuel prématuré : l'écoulement de cent ans représente, dans un sens figuré, la maturité

<sup>102</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., pp. 16-17.

<sup>103</sup> Robert Harrisson, *La Forêt, essai sur l'imaginaire occidental*, cité par A.-L. d'Apremont, *B.A.-BA Fées*, cit., p. 65.

<sup>104</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 268.

nécessaire pour faire une telle expérience<sup>105</sup>. Ce n'est pas un hasard si on peut qualifier d'impénétrable le bois et le sous-bois où les branches, les troncs et les épines sauvegardant la princesse s'entrelacent. Impénétrable pour tous sauf que pour le prince que la végétation reconnaît et laisse passer. On se souvient alors les paroles du vieux paysan qui dit qu'« il y avait dans ce château une princesse, la plus belle qu'on eût su voir ; qu'elle devait dormir cent ans, & qu'elle serait réveillée par le fils d'un roi, à qui elle était réservée »<sup>106</sup>.

En ce qui concerne *Riquet à la Houppe*, Doré n'a réalisé qu'une gravure – on a déjà souligné le côté philosophique, rationnel, de son économie d'imagination et de son fantastique modeste, simple et près de la réalité.

Comme on l'a déjà mentionné, c'est dans le bois que les deux personnages complémentaires, Riquet, laid et plein d'esprit, et une des deux princesses, belle et bête, se rencontrent une première fois ; elle s'y est retirée « pour y plaindre son malheur »<sup>107</sup>. C'est à cette occasion que Riquet lui promet qu'elle aura de l'esprit autant qu'il en a si elle l'épouse. La princesse étant indécise, Riquet lui propose un délai d'un an pour y réfléchir. Pendant ce temps, elle gagne tant d'esprit que de nombreux jeunes princes des royaumes voisins demandent sa main, mais c'est elle, cette fois-ci, qui décide de prendre du temps pour faire son choix. Elle se rend donc dans le bois où elle avait rencontré Riquet pour réfléchir. Le délai s'est achevé plus rapidement qu'elle ne le pensait et elle a oublié sa promesse, la princesse tombe ainsi sur Riquet, prêt pour la cérémonie. Doré grave le seul évènement en quelque sorte fantastique du conte, quand, au cœur du bois, Riquet montre à la princesse la file de cuisiniers occupés à dresser la table pour le festin de noces (fig. 20) :

Dans le temps qu'elle se promenait, rêvant profondément, elle entendit un bruit sourd sous ses pieds, comme de plusieurs personnes qui vont & viennent & qui agissent. [...] La terre s'ouvrit dans le même temps, & elle vit sous ses pieds comme une grande cuisine pleine de cuisiniers, de marmitons, & de toutes sortes d'officiers nécessaires pour faire un festin magnifique. Il en sortit une bande de vingt ou trente rôtisseurs, qui allèrent se camper dans une allée du bois, autour d'une table fort longue, & qui tous, la lardoire à la main & la queue de renard sur l'oreille, se mirent à travailler en cadence, au son d'une chanson harmonieuse<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 292.

<sup>106</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 16. C'est moi qui souligne.

<sup>107</sup> Ivi, p. 34.

<sup>108</sup> Ivi, p. 36.



Figure 20 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Le bois devient donc tout d'abord un lieu à l'écart de la société, où le contact avec la nature, de façon romantique reflète l'état d'âme. Au sein de la forêt, la princesse est réellement seule, tandis qu'à la cour, elle est seule même si elle est entourée de gens qui préfèrent la compagnie de sa sœur laide mais intelligente. Dans le bois, la princesse vient donc plaindre son chagrin dans une solitude qu'elle endure mieux et que lui fait moins de mal. Cependant, elle se réfugie dans le bois même une fois qu'elle ne souffre plus à cause de son manque d'esprit. On pourrait donc le faire dépendre directement de l'attitude de la princesse : qu'il s'agisse de plaindre son chagrin ou de mieux réfléchir sur un certain sujet, le bois est son lieu préféré.

On pourrait se demander pourquoi Riquet se trouve lui aussi dans le bois. Si, comme l'autre princesse, désagréable à voir mais très spirituelle, il passait son temps à s'entretenir avec les gens de la cour, il ne se trouverait pas dans le bois ; il semble que Perrault ait en quelque sorte devancé cette question, là où il écrit que « le jeune prince Riquet à la Houpe, qui, étant devenu amoureux d'elle, sur ses portraits qui couraient par tout le monde, avait quitté le royaume de son père pour avoir le plaisir de la voir & de lui parler<sup>109</sup> ». Le bois est donc le lieu de la rencontre amoureuse tout d'abord pour Riquet. Ensuite, au bout d'un an, il semble que le même lieu soit sur le point de devenir également le lieu de la déception amoureuse, mais, comme on l'a déjà vu, il devient par contre le lieu de l'engagement.

On a donc vu la forêt comme abri de créatures magiques et lieu inséparable de la source, deux lieux évocateurs de la fée ; comme lieu magique lui-même qui se nuance selon l'intrigue du récit : tantôt

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 34.

de supercherie, de l'abandon, de l'angoisse, mais aussi du dépassement de ses limites, tantôt de la rencontre de sa bien-aimée et, enfin de solitude et de réflexion. Mais, au cours de cet analyse et de ce voyage au sein de la forêt, on n'a que mentionné un conte qui se déroule complètement au cœur et qui présente deux personnages à part entière dans tout le répertoire folklorique, dont on n'a pas encore parlé : le loup et le Petit Chaperon Rouge.

### 3. *Le Loup et le Petit Chaperon Rouge*

Un loup et un chaperon rouge renvoient, tout le monde le sait, au conte de fées de Perrault *Le Petit Chaperon Rouge*. Le plus court des textes du recueil et sans aucun doute le plus connu au monde était déjà vivant dans la littérature de voie orale avant Perrault dans des versions que l'académicien a ensuite mises au goût du jour et tranchées pour les débarrasser de motifs trop enfantins ou trop sanglants, comme le choix entre le chemin des épingles et celui des aiguilles et le repas cannibale de la fillette à base d'entrailles de la pauvre grand-mère<sup>110</sup>. En effet, au contraire de ce que la plupart des lecteurs pourraient penser, la quasi-totalité des contes de fées n'était pas destinée à un public enfantin : en ce qui concerne le recueil de Perrault, la réalisation de l'œuvre n'était qu'un prétexte au sein de la Querelle des Anciens et des Modernes pour affirmer la supériorité de ces derniers<sup>111</sup>. Cependant, *Le Petit Chaperon Rouge* aussi bien que *Le Petit Poucet* et *La Barbe-Bleue* font exception : ces deux contes ont été conçus notamment pour les enfants, ce que démontre par exemple le fait qu'ils ne mentionnent point de mariage entre la ou le protagoniste et un prince ou une princesse, aspect du conte réservé aux adultes<sup>112</sup>. C'est Perrault qui a choisi une des rares versions orales du conte qui se terminent par la mort de la pauvre fillette – et aussi qui a ajouté l'accessoire du chaperon rouge – tandis qu'elle arrive à s'échapper du « Grand Méchant Loup » dans d'autres versions françaises, italiennes et dans *Rotkäppchen*, la version des frères Grimm, où la fillette aussi bien que sa grand-mère sont sauvées par un chasseur. En effet, ce n'est pas un hasard si ce conte est le seul du recueil qui se finisse mal et qu'il a été qualifié de « conte d'avertissement » ou de « conte de mise en garde », un conte destiné à prévenir les enfants des dangers qui les menacent hors de la maison, par M. Rumpf<sup>113</sup>. Paul Delarue, célèbre folkloriste français, affirme que :

Les monstres dont on menace les enfants pour les tenir loin de l'eau sont particulièrement nombreux et variés, alors que pour leur faire craindre les bois et ses abords, il n'en est guère qu'un, toujours le même, depuis des siècles et des siècles : le loup<sup>114</sup>.

Ce conte ne commence son histoire dans la littérature écrite qu'en 1695. Dès lors, il a été remanié maintes fois par d'innombrables auteurs, réalisateurs, illustrateurs et artistes.

*Le Petit Chaperon Rouge* est le premier conte présenté dans l'édition d'Hetzel *Les contes de Perrault*, illustrée par Gustave Doré. L'illustrateur y consacre trois gravures en hors-texte, qui ne se

---

<sup>110</sup> Yvonne Verdier, « Little Red Riding Hood in Oral Tradition », dans *Marvels and Tales*, 1997, vol. 11, n°. 1/2, pp. 101-123, pp. 105 et 108, <https://www.jstor.org/stable/41388448>, [24/02/2022].

<sup>111</sup> Marc Soriano, *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959, p. 10.

<sup>112</sup> Michèle Simonsen, *Perrault / Contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 23.

<sup>113</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 151.

<sup>114</sup> Marc Soriano, « Contes d'animaux, contes d'avertissement, formulettes : L'ENFANCE DE L'ART », dans *La revue des livres pour enfants*, 1986, n°. 107-108, pp. 30-39, p. 32, [https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues\\_document\\_joint/PUBLICATION\\_2960.pdf](https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_2960.pdf), [27/02/2022].

trouvent donc pas en regard des passages qui les ont inspirées – entreprise assez difficile du moment que le texte ne compte que deux pages – et qui ne sont pas disposées dans l’ordre chronologique, au contraire : tout d’abord on retrouve l’image du loup déguisé en grand-mère couché au lit avec le Petit Chaperon Rouge, ensuite celle du loup qui s’apprête à dévorer la grand-mère et enfin celle de la rencontre entre le loup et la petite fille dans la forêt.

On va tout d’abord analyser brièvement ces trois gravures en rétablissant l’ordre chronologique du récit :



Figure 21 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

La première des trois illustrations (fig. 21) est la rencontre du loup et de sa future victime. Il s’agit, avec la scène finale, du passage le plus représenté du conte. L’illustrateur dessine le loup bien plus grand que le Petit Chaperon Rouge en employant un style réaliste pour mieux souligner l’aspect menaçant, dangereux et agressif de l’animal. Les deux personnages sont représentés en train de s’examiner mutuellement dans une dense forêt, ce qui oblige le spectateur à focaliser son attention sur le loup, vu de dos, qui tourne autour de sa proie, et sur la petite fille au regard furtif et intimidé, caractérisée par la galette, le petit pot de beurre et, bien sûr, le chaperon. La tension de la composition est accentuée par le mouvement d’encerclement souligné par la végétation et les contrastes de lumière qui font ressortir l’innocence et l’aspect candide d’une petite fille naïve et qui jettent de l’ombre sur le museau du loup, en soulignant le trait sournois et malin du traître qui tombe

sur le dos de ses repas. En effet, Perrault le définit « compère le Loup »<sup>115</sup>, au sens péjoratif de « personnage rusé, habile et souvent peu scrupuleux »<sup>116</sup> et « homme qui participe secrètement à des actions malhonnêtes, qui est complice dans de mauvais tours, dans des supercheries »<sup>117</sup>. Le détail de l'index de la petite fille pointé vers la direction à prendre pour la maison de la grand-mère suggère le dialogue en cours<sup>118</sup> et annonce la deuxième image.



Figure 22 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans la deuxième image (fig. 22), la scène se déplace à l'intérieur de la maison de la « mère-grand ». Ce passage n'est guère élaboré par Perrault sans doute pour une raison de bienséance – ou, à la limite, liquidée en une phrase : « Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien »<sup>119</sup>. Doré représente le moment juste avant la mort de la grand-mère, sans rendre donc explicite la dévoration de la vieille femme pour un effet de suspense et pour laisser libre cours à l'imagination du lecteur, qui peut s'imaginer la scène. Ségolène Le Men, en mentionnant *Laokoon* de Lessing, affirme que l'effet climatique, soit-il d'un récit ou d'une illustration, est mieux atteint

<sup>115</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 2.

<sup>116</sup> Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), art. « Compère », <https://www.cnrtl.fr/definition/comp%C3%A8re>, [03/03/2022].

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 270.

<sup>119</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 2.

lorsque c'est le moment juste avant le climax qui est représenté<sup>120</sup>. Encore une fois, l'animal carnassier est vu de dos pendant qu'il grimpe à l'aide d'un tabouret sur le lit de la grand-maman au regard interdit et effrayé de ne pas voir arriver sa petite-fille à laquelle elle s'attendait, et, encore une fois, le museau de l'animal dans l'ombre, en contraste avec la blancheur du lit, rend impossible d'en apercevoir l'expression, hormis un air famélique rendu par la gueule ouverte et la langue pendante. L'illustrateur y ajoute des détails de son cru qui augmentent la violence, le dynamisme et le drame, comme le tabouret tombé à terre, la paire de lunettes et la tabatière tombant du lit à cause de l'attaque de la bête et le chat se mettant à l'abri sous le lit<sup>121</sup>. À noter qu'on retrouve souvent cet animal domestique dans les scènes de foyer familial dès les vignettes du frontispice de la version manuscrite de 1695 et de l'édition princeps de 1697 et dans quatre autres planches de cette même édition.



Figure 23 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

La troisième planche (fig. 23) illustre le moment fatidique juste avant la mort du Petit Chaperon Rouge. À cause des mêmes critères qui ont influencé le conteur et l'illustrateur lors de la représentation précédente, Perrault se limite à un concis « ce méchant loup se jeta sur le petit Chaperon rouge, & la mangea »<sup>122</sup> et l'illustrateur s'arrête au moment juste avant le dénouement tragique – bien qu'on trouve de rares exemples d'images représentant le carnage en cours (fig. 24).

<sup>120</sup> Ségolène Le Men, « Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré », dans *Poetics Today*, 1992, vol. 13, n° 1, pp. 17-39, p. 32, <https://www.jstor.org/stable/1772787>, [08/03/2022].

<sup>121</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., pp. 270-1.

<sup>122</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 2.



Figure 24 - Le loup dévore le Petit Chaperon Rouge, gravure sur bois et aquarellée tirée d'une imagerie populaire.

Encore, Doré serre l'arrière-plan pour se concentrer sur les deux personnages et semble suggérer le très célèbre dialogue haletant :

Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! — C'est pour mieux t'embrasser, ma fille ! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! — C'est pour mieux courir, mon enfant ! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! — C'est pour mieux écouter, mon enfant ! — Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! — C'est pour mieux voir, mon enfant ! — Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! — C'est pour te manger ! »<sup>123</sup>.

Les yeux exorbités, qu'on retrouvera dans d'autres images de cette édition représentant l'ogre et Barbe Bleue, le froncement des sourcils et la position de l'enfant qui cherche à se couvrir du regard malin du prédateur font comprendre qu'on est sans doute arrivé à la dernière réplique. Le loup est ici vu d'en face et humanisé pour la première fois : il s'est efforcé de déguiser son aspect par la charlotte que la grand-mère portait dans l'illustration précédente, bien qu'il s'agisse d'un détail que Doré a tiré du texte allemand des Grimm, paru en 1812<sup>124</sup>. La scène du déshabillage ayant déjà eu lieu, le Petit Chaperon Rouge ne porte plus de chaperon ; les cheveux défaits, les bras nus et son regard légèrement intrigué sont les seuls éléments de ce cycle de trois planches qui pourraient renvoyer à une éventuelle interprétation érotique du conte et notamment de cette scène, désormais entrée dans l'imaginaire de tout le monde<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Olivier Piffault, Veronique Meunier, Carine Picaud, Tifenn La Godelinays Martinot-Lagarde, « *Il était une fois... : les contes de fées* », Paris : Bibliothèque Nationale de France, Seuil, 2001, p. 158.

<sup>125</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 271.

### 3.1. *Le Loup*

Avant de prendre en considération le loup comme l'a représenté Doré, on va voir ce qu'aurait pu être son archétype. Rumpf suppose que le rôle du loup était joué sans doute par un loup-garou dans la version orale du conte et que ce sont les modifications de Perrault qui l'ont fait devenir un simple loup<sup>126</sup>. Cette créature est née il y a des milliers d'années dans des rituels païens, où le loup était en fait célébré comme un protecteur, et elle était généralement considérée avec une grande admiration par les tribus de chasseurs. Mais, au fur et à mesure que les tribus s'installaient, loups et loups-garous étaient de plus en plus associés à des forces hostiles et, finalement, ces derniers ont été associés à des parias ou à des inadaptés qui, comme les loups eux-mêmes, vivaient dans les bois en dehors de la société et se nourrissaient d'êtres humains. Le peuple a donc commencé à les considérer comme des créatures rusées, destructrices et assoiffées de sang, mais ce n'a été qu'au Moyen Âge et à cause de christianisme qu'ils ont été associés au diable et, plus tard, aux sorcières. Symboliquement lié au Mal, le loup n'avait pas nécessairement le but de punir les pécheurs, mais il représentait le côté sauvage de l'homme, sujet aux instincts animaux<sup>127</sup>. Si les femmes étaient souvent accusées parce qu'on les croyait des sorcières alliées du diable, les hommes étaient accusés de lycanthropie et d'avoir dévoré des enfants ou d'avoir commis d'autres horribles atrocités. Sans doute Perrault, membre de la haute bourgeoisie, ne croyait-il pas à de telles superstitions et a décidé de transformer le loup-garou en un simple loup, mais le peuple pouvait encore percevoir dans son personnage cette créature diabolique et sanguinaire<sup>128</sup>. De surcroît, dans *Conte de la mère grande*, le conte oral complet qui vraisemblablement a été la source d'inspiration de Perrault, enregistré par Delarue à Montigny-aux-Amognes dans le département de la Nièvre et raconté par François Briffault, il est question d'un *bzou*, *brou* ou *garou* termes qui désignaient autrefois le loup-garou<sup>129</sup>.

Si l'on adopte la perspective sociohistorique de Robert Darnton, dans *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, on peut lire l'histoire de façon littérale, comme le font les enfants : une pauvre fillette trop niaise « qui ne savait pas qu'il était dangereux de s'arrêter à écouter un loup »<sup>130</sup> est mangée par ce dernier après qu'il a mangé la grand-mère aussi, à laquelle elle devait apporter une galette et un petit pot de beurre. Le loup est considéré comme un véritable animal à part entière, qui pourtant parle, trait qui rapproche le conte des *exempla* médiévaux et le

---

<sup>126</sup> Jack Zipes, *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*, New York & London, Routledge, 1993, p. 19.

<sup>127</sup> Ivi, p. 67.

<sup>128</sup> Ivi, p. 75.

<sup>129</sup> Paul Delarue, Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français / tome premier*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, p. 373.

<sup>130</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 1.

loup des animaux des fabliaux<sup>131</sup> tel *Le Roman de Renard* qui, bien qu'il ne puisse pas être considéré comme convenant aux enfants, était fort apprécié par eux<sup>132</sup>. Tout simplement, ce conte d'avertissement était donc fonctionnel à avertir les enfants du péril de la forêt où pas seulement des loups, mais aussi des bandits, truands et malfaiteurs rôdaient et guettaient les malheureux dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle : il ne s'agit donc pas d'un personnage complètement fantastique, comme d'une version du croque-mitaine, mais plutôt d'une véritable calamité naturelle en chair et en os, d'une présence effective et d'une menace potentielle dans les bois de l'époque<sup>133</sup>. Le loup comme détail réaliste fait son apparition dans *Le Petit Poucet* aussi : « [i]ls croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de loups qui venaient à eux pour les manger [...] "Il est bien sûr que les loups de la forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit" »<sup>134</sup>. Pour le moment, le symbole du loup est donc facile à interpréter : il est synonyme de danger et de sauvagerie, il n'y a aucune signification abstraite à déchiffrer. Cette lecture tout à fait réaliste est doublée par le style des gravures conçues par Doré : le loup est ici un animal carnassier qui n'a aucun trait humain, sinon la capacité de parler et une certaine ruse dans l'art du déguisement. Il n'y a presque aucun clin d'œil en direction d'autres interprétations plus « adultes » qui puissent laisser entendre une interprétation érotique du conte ou séduisante du loup, hormis les bras nus, les cheveux dénoués du Petit Chaperon Rouge en déshabillé dans la dernière planche. Apparemment, Doré désinfecte les insinuations sexuelles du conte dans le but de le nettoyer de ses composantes érotiques.

Mais, justement, il faut se rappeler que les contes de ce recueil n'étaient pas réservés qu'aux enfants et que, si la parcimonie descriptive et le principe d'économie du texte ne font presque pas ressortir des comportements périlleux de l'homme, en tant qu'individu de sexe masculin, à l'égard des filles, on ne peut pas dire de même pour la moralité. C'est à la fin du conte que cette histoire, qui ne paraissait qu'un conte naïf sur une enfant elle aussi naïve, change d'apparence et apporte au lecteur la possibilité d'une interprétation plus cachée. C'est cette conclusion qui a fait qu'une foule de critiques a interprété ce conte de manière différente et plus complexe de ce que, au premier abord, était une historiette enfantine.

### MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,  
Surtout de jeunes filles  
Belles, bien faites, et gentilles,  
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,  
Et que ce n'est pas chose étrange,

---

<sup>131</sup> Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, a cura di Renato Pasta, Milano, Adelphi, 1988, p. 28.

<sup>132</sup> M. Soriano, « *Contes d'animaux* », cit., p. 32.

<sup>133</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 155.

<sup>134</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., pp. 6-7.

S'il en est tant que le Loup mange.  
 Je dis le Loup, car tous les Loups  
 Ne sont pas de la même sorte ;  
 Il en est d'une humeur accorte,  
 Sans bruit, sans fiel et sans courroux,  
 Qui privés, complaisants et doux,  
 Suivent les jeunes Demoiselles  
 Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;  
 Mais hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux,  
 De tous les loups sont les plus dangereux<sup>135</sup>.

De toutes les moralités supprimées par Hetzel pour son ouvrage didactique, celle-ci est sans aucun doute la moins adaptée aux enfants, voire grivoise et licencieuse. On voit que Perrault parle notamment de « jeunes filles / belles, bien faites, et gentilles » et de « le loup », pas d'une louve, d'une « sorte » toute particulière : au comportement agréable et apprivoisé et « doucereux », qui suit les filles même dans les ruelles, « espace situé entre le lit et le mur d'une chambre »<sup>136</sup>. À posteriori, on ne peut donc plus considérer le loup comme un véritable animal sauvage : il devient le symbole d'un homme, au moins pour les adultes. Mais, si cette interprétation n'a apparemment pas eu de place dans les illustrations de Doré – on va voir qu'en fait cela n'est pas tout à fait correct –, d'autres artistes ont plus ou moins chargé le personnage du loup de connotations érotiques et séduisantes, ou au moins ont-ils rapproché cette bête fauve d'un personnage humanisé qui rend donc cette assimilation loup-homme plus facile à saisir. Comme le suggère Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*, on peut se demander pourquoi le loup ne mange pas la fillette dès qu'il la rencontre dans le bois : le critique explique que le loup « n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt »<sup>137</sup>, ce qui est un comportement assez étrange pour un animal, pourvu qu'il ne s'agisse pas d'un animal fort humanisé, voire un être humain<sup>138</sup>.



Figure 25 - [Charles Perrault], *Les Contes de Perrault*, illustrés par René de La Nézière, Tours, Maison Mame, 1921.

<sup>135</sup> C. Perrault, *Contes*, cit., pp. 72-73.

<sup>136</sup> *Ivi* p. 73.

<sup>137</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 1.

<sup>138</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976, p. 223.

À cet égard, l'image ci-dessus (fig. 25), qui pourrait sembler plus ingénue encore que les gravures de Doré par l'utilisation de couleurs, par la mise en scène d'une conversation à l'apparence amicale et par l'aspect de gentilhomme courtois d'un loup au regard tendre, humanise explicitement la figure du loup en le représentant comme un homme respectable du XVII<sup>e</sup> siècle, aspect qui renvoie au sens figuré que Perrault donne à « loup » dans la moralité en vers. Bien évidemment l'œuvre s'adresse aux enfants, qui ne sont donc pas en mesure de comprendre ce que cela implique ; ce sont très probablement les parents qui, en lisant le livre aux enfants avant de les coucher, réalisent cette référence. On voit donc dans cette image une réalisation ambiguë, à cause de sa nature changeante selon qui la regarde : on peut y voir soit l'image d'un loup civilisé et moins violent, ayant pour but de rendre l'animal plus adapté aux jeunes lecteurs, ou bien l'image d'un homme qui, pour ne pas rendre le sens caché de la moralité trop évident, a été substitué et assimilé – déjà dans le conte, bien sûr – à celle d'un loup. Ute Heidmann parle d'un « conte pseudo-naïf »<sup>139</sup> où « [s]ous le couvert d'une naïveté feinte, il transmet un sens qui n'est pas donné d'emblée, mais que le lecteur est censé découvrir lui-même par un effort analytique et herméneutique particulier »<sup>140</sup>. C'est intéressant de noter que l'expression « avoir vu le loup », attestée depuis 1735, en parlant notamment d'une fille, signifie « avoir de l'expérience en amour, avoir eu de galanteries, & des intrigues, dans lesquelles l'honneur a reçu quelque échec »<sup>141</sup>. Le loup est l'animal privilégié aussi dans d'autres expressions aux sous-entendus sexuels et cela souligne la réputation de cruauté et de voracité de l'animal : le loup personnifierait l'action maléfaisante de coucher avec une jeune fille avant le mariage, au risque de la compromettre. On aperçoit donc déjà l'interprétation tant répandue du conte comme mise en garde du danger du sexe et du viol.

Cette interprétation pourrait être corroborée par le symbole des fleurs que la fille cueille le long du chemin, ce qui renvoie sans doute au jeune âge de la fille, à *fleurs*, au pluriel, qui désigne « [l]es ordinaires des femmes »<sup>142</sup>, mais aussi à toute une série de termes et d'expressions liés à la perte de la virginité : déflorer, défloration, perdre sa fleur<sup>143</sup> etc. L'illustration suivante (fig. 26), par l'artiste anglais Walter Crane, supporte cette interprétation : on voit encore une fois un loup humanisé qui, par son aspect, par sa vilaine grimace et par son habillement incomplet et rudimentaire, plus que le

---

<sup>139</sup> Ute Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », dans *Féeries*, 2011, pp. 45-69, p. 47, <https://journals.openedition.org/feeries/777?file=1>, [01/03/2022].

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Philibert-Joseph Le Roux, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre & proverbial*, Lyon, les Héritiers de Beringos fratres, 1735, p. 394.

<sup>142</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. 1 A-L*, Paris, 1694, p. 464.

<sup>143</sup> Le Robert, dictionnaire en ligne, art. « Fleur », <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fleur>, [06/04/2022].

loup civilisé et poli de la fig. 5, rappelle un loup-garou qui s'appuie à l'aide d'une canne, symbole phallique, plantée précisément sur des fleurs<sup>144</sup>.



Figure 26 - At the Crossroads. Walter Crane, *Little Red Riding Hood*, London, Routledge, 1875.

Le conte pourrait donc mettre en garde contre le péril du sexe – c’est l’interprétation de Fromm –, mais l’erreur de ce dernier a été de vouloir interpréter le conte comme une énigme sur l’inconscient collectif d’une société primitive en prenant en considération des éléments qui n’étaient pas propres au conte originel de la tradition orale des paysans : le chaperon rouge, l’avertissement de la mère, la bouteille de lait en verre, symbole de la virginité, les pierres utilisées pour remplir le ventre du loup et le chasseur<sup>145</sup>.

Après une première interprétation après tout réaliste (fig. 21), une encore équivoque, mais déjà plus nuancé (fig. 25) et une autre subtilement explicite (fig. 26), la prochaine, dans une hypothétique transition qui montre différentes interprétations du loup dans le conte, aboutit à un extrême où le loup perd complètement tout son côté animal et devient un véritable homme, en chair et en os.

<sup>144</sup> Francisco Vaz da Silva, *Fairy -Tale Symbolism: An Overview*, Oxford Research Encyclopedias, 25 January 2017, [Fairy-Tale Symbolism: An Overview | Oxford Research Encyclopedia of Literature](#) [06/04/2022].

<sup>145</sup> R. Darnton, *Il grande massacro dei gatti*, cit., p. 21.



Figure 27 - [Charles Perrault], *Le Petit Chaperon rouge*, illustré par Sarah Moon, Paris, Grasset & Fasquelle, 1983.

Sarah Moon (fig. 27) revisite le conte de façon très personnelle et moderne. Tout d'abord elle ne le fait pas seulement grâce à la photographie en noir et blanc – absence de couleurs partagée avec Doré –, mais aussi en transportant l'histoire dans un contexte urbain, sombre et violent. Elle traduit l'agression subie par une photographie d'un lit dévasté, théâtre du viol. Moon non plus ne montre pas l'instant même de la violence charnelle, comme si elle aussi respecte le principe de la bienséance, mais, à la différence de Doré, un moment suivant : ces draps portent les traces d'un accès de violence sexuelle de la part d'un homme envers une fille. Voilà donc une interprétation qui pousse à l'extrême le symbole du loup, qui désormais ne ressemble plus au loup de Doré, qui n'avait pas d'évidents sous-entendus sexuels, et l'assimile complètement au sens métaphorique que lui attribue Perrault dans la moralité. Ce qu'on a vu de façon plus ou moins voilée jusqu'ici est rendu explicite, sans pourtant être indécent, par l'image du lit. On parlera d'autres conceptions du lit dans le dernier chapitre.

Si on considère donc d'où on est parti, le loup, on aboutit au raisonnement selon lequel le mâle est dépeint comme un animal impitoyable et astucieux qui, pendant l'acte sexuel, vu comme repas cannibale, dévore la femelle.

### 3.2. *Le petit chaperon rouge*

Pour traiter maintenant le symbole du chaperon, il faut revenir au point de départ, c'est-à-dire aux images de Doré. Tout d'abord, ce qui frappe le lecteur qui lit le texte et observe les images, c'est le manque de couleurs. S'agissant de gravures en noir et blanc, il n'y a littéralement point de chaperon *rouge*. Néanmoins, Doré l'a représenté de façon réaliste en restant fidèle à la définition que la première édition du dictionnaire de l'Académie Française en donne en 1694 : « Bande de velours, de satin, de camelot, que les filles & les femmes qui n'estoient point Demoiselles, attachoient sur leur teste, il n'y a pas encore long-temps »<sup>146</sup>. Ce à la différence de nombreuses versions écrites et illustrations qui ont fait désormais entrer un capuchon dans l'imaginaire collectif et enfantin : en Italie, on connaît le conte sous le titre de *Cappuccetto Rosso*, le diminutif de « capuchon » ; en Angleterre, Arthur Rackham, dans l'image suivante (fig. 28), a illustré les contes des deux philologues allemands en *Fairy Tales of the Brothers Grimm* en 1902 où paraît encore un autre capuchon.



Figure 28 - Illustration d'Arthur Rackham pour *Le Petit Chaperon rouge* des frères Grimm. Réemployée dans *Le Printemps sur la neige et autres contes du bon vieux temps* par Charles Guyot, Paris, L'édition d'Art Henri Piazza, 1922.

Même pas les Allemands sont restés fidèles à la dénomination originelle, bien que les deux frères aient entendu le conte de Jeannette Hassenpflug, qui l'avait entendu à son tour de sa mère, issue d'une famille huguenote française qui ne l'avait pas puisé directement dans la tradition orale, mais dans sa version de *Les contes de ma mère l'Oye*<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. 1 A-L*, Paris, 1694, p. 168.

<sup>147</sup> R. Darnton, *Il grande massacro dei gatti*, cit., p. 22.

Mais, en tout cas, qu'il s'agisse d'un chaperon ou d'un capuchon, de couleur rouge ou pas, Delarue, dans *Le Catalogue raisonné du conte populaire français*, affirme qu'« on voit l'erreur de ceux qui ont voulu trouver un sens symbolique à notre conte en partant du nom de l'héroïne coiffée en rouge en qui ils voyaient l'aurore, la reine de mai avec sa couronne, etc. »<sup>148</sup>. Il se réfère à la théorie mythologique par Hyacinthe Husson, qui voit la jeune fille comme un symbole de l'aube, à la théorie ritualiste de Saintyves, qui voit la jeune fille comme une personnification du mois de Mai, et à celle d'Erich Fromm, qui voit le rouge du chaperon comme un symbole de la menstruation. Il corrobore cette thèse par le fait que d'autres contes incluent dans leurs titres un détail vestimentaire du héros qui n'est qu'« accessoire et accidentel »<sup>149</sup>. Par conséquent, selon le dire de Delarue, ce détail de la couleur rouge ne pourrait se prêter à aucune interprétation nouvelle, par rapport au conte d'origine qui en est dépourvu. Sans aucun doute, on ne peut pas lui attribuer trop d'importance du moment qu'il n'apparaît que dans une version et celles qu'elle a influencées, ni peut-on conjecturer sur une hypothétique valeur de cette couleur sans faire référence spécifiquement au conte de Perrault. À la différence de Moon, le fait que l'illustrateur alsacien nous fournit une interprétation qui se passe de toute couleur permet, sans doute de façon involontaire, de se rapprocher du conte traditionnel que l'auteur français a très probablement entendu de sa mie quand il était enfant ou de la nourrice de ses enfants.

Après avoir cherché à mieux comprendre le symbole du loup, on peut constater qu'en fait, que le chaperon soit rouge ou pas n'a pas de véritable influence sur le conte, cela peut à la limite corroborer ce qu'on a déjà dit sur la figure du loup, qui semble donc le symbole principal.

Tout d'abord, il faut souligner qu'on parle d'un *petit* chaperon rouge. À cet égard, il est intéressant de remarquer que, dans la première édition du dictionnaire de l'Académie Française en 1694, on peut lire : « [o]n appelle figur. *Grand chaperon*, Les femmes d'âge qui accompagnent les jeunes filles dans les compagnies, par bienséance & comme pour répondre de leur conduite »<sup>150</sup>. Perrault pourrait avoir introduit ce jeu de mots exprès pour suggérer, justement, que le *Petit Chaperon Rouge* aurait eu besoin d'un *Grand Chaperon Rouge*, de quelqu'un qui puisse la guider pour faire face aux difficultés de la vie, du moment que ni la mère ni la grand-mère ne la mettent en garde du péril du loup<sup>151</sup>.

Pour essayer de répondre à la question sur le sens de ce symbole, on pourrait également prendre en examen le commencement du texte :

---

<sup>148</sup> P. Delarue, M.-L. Ténèze, *Le conte populaire français*, cit., p. 382.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. 1 A-L*, Paris, 1694, p. 168.

<sup>151</sup> U. Heidmann, « Expérimentation générique », cit., p. 64.

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir : sa mère en était folle, & sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le petit Chaperon rouge<sup>152</sup>.

Perrault livre le portrait d'une petite fille anonyme, qui prend le nom de la coiffe que sa grand-mère lui a fait faire comme cadeau, aimée de tout le monde, belle, bien faite, gentille – ce sont les mots de la moralité – et gâtée. Ces détails ajoutés par le conteur, dont le plus important est bien évidemment le chaperon rouge, participent à donner l'idée d'une jolie fille sans défense et insouciante, accoutumée à être au centre de l'attention, qui a été excessivement choyée et qui est donc encline à courir de graves risques parce qu'elle est trop ingénue et ignorante des dangers qui sont à l'affût dans le bois. Le chaperon ne serait donc qu'un prétexte de Perrault fonctionnel à montrer l'immaturation d'une fille vulnérable, impuissante face au péril et à montrer qu'elle était déjà vouée à la catastrophe – et que la faute est, après tout, de la mère et de la grand-mère qui ne l'ont pas avertie du loup.

Mais pourquoi alors Perrault aurait-il ajouté ce détail de la couleur de la coiffure ? On peut formuler quelques hypothèses.

Une toute première mention d'une robe avec une coiffe rouge se trouve dans *La Petite Fille épargnée par les louveteaux*, par Egbert de Liège, un court récit en vers latins datant du début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais, selon les dires de Delarue, toute ressemblance avec les personnages et les événements du conte de Perrault ne peut être que fortuite, le détail vestimentaire n'étant, dans le premier cas, qu'un don de baptême, ce qui inscrit le récit dans une perspective strictement religieuse<sup>153</sup>. Le rouge est depuis longtemps la couleur de la sensualité et de la luxure – bien que Michel Pastoureau, dans *Rosso: storia di un colore*, affirme que cette analogie est infondée et, qu'à l'époque de Perrault, c'était le vert la couleur des premières amours<sup>154</sup> – ; mais il était également la couleur du péché, car il était associé aux sorcières et au diable. L'utilisation d'une coiffe rouge avait déjà stigmatisé les femmes et les non-conformistes pendant tout le Moyen Âge et pendant la Renaissance aussi. Sous le règne de Louis XIV, l'habillement était strictement codifié : l'usage pour les femmes de la classe moyenne prévoyait l'utilisation d'une coiffe et le rouge était la couleur préférée. Pour une jeune fille, de village en plus, comme la protagoniste du conte, porter un chaperon rouge voulait dire proclamer qu'elle était individualiste et qu'elle ne se conformait pas

---

<sup>152</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 1.

<sup>153</sup> Catherine Velay-Vallantin, « Little Red Riding Hood as Fairy Tale », dans *Out of the woods: the origins of the literary fairy tale in Italy and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp. 306-352, pp. 317-319.

<sup>154</sup> Michel Pastoureau, *Rosso: storia di un colore*, Milano, Ponte delle Grazie, 2016, p. 138.

aux coutumes de la société<sup>155</sup>. Bien qu'il s'agisse d'une pièce d'habillement différente, un tablier était utilisé par les enfants pour que leurs parents puissent mieux les surveiller<sup>156</sup>. Même les personnes rousses étaient soupçonnées d'avoir fait un pacte avec le diable<sup>157</sup>. C'est probablement pour cette raison que Rackham a représenté son Petit Chaperon Rouge comme une fille rousse (fig. 28).

De manière très élémentaire, la couleur rouge est universellement reconnue comme la couleur de l'alerte, qui retient, incite à la vigilance et, à la limite, inquiète. Ce côté sémantique du rouge est étroitement lié à la signification la plus simple que l'on pourrait attribuer au loup, c'est-à-dire, justement, celle d'un loup – ou, à la limite, d'un loup-garou. Étant ceci un conte de mise en garde et étant les loups des menaces réelles de la forêt même après Perrault, ce détail chromatique pourrait être un signal de péril que malheureusement le Petit Chaperon Rouge n'a pas été capable de cueillir, mais qui est là comme avertissement pour les auditeurs et pour les lecteurs. Toujours dans cette acception de danger, cette couleur pourrait laisser entendre le sang qui coule hors scène à deux reprises, lors de la dévoration de la grand-mère et de la dévoration de la fillette, et que les auditeurs et les lecteurs peuvent éviter à condition qu'ils apprennent la leçon.

À côté de la fée Carabosse, contrepartie de la bonne fée dispensatrices de dons, on peut donc placer compère le loup, mais il y a un autre grand antagoniste du conte qui, lui aussi, représente le gouffre de la bouche qui dévore tout : l'ogre.

---

<sup>155</sup> J. Zipes, *Trials and tribulations*, cit., pp. 75-77.

<sup>156</sup> M. Pastoureau, *Rosso*, cit., p. 136.

<sup>157</sup> Ivi, p. 88 (note n.° 90).

#### 4. L'Ogre

L'ogre est l'autre grand méchant dans le répertoire du conte français. On trouve ce personnage dans *Le Petit Poucet*, *Le Chat Botté* et, au féminin, dans *La Belle au bois dormant*.



Figure 29 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans cette image (fig. 29), la fratrie arrive à la maison que le Petit Poucet a vu luire au loin, mais, loin d'être un refuge, elle se révèle la demeure d'un ogre. Carlo Lapucci, dans *L'arte di fare il cattivo*, affirme que « [i]l bosco è il luogo ideale dove sorge la casa [de l'ogre], indicata da *un lumicino lontano lontano* »<sup>158</sup> et sur laquelle tombent des voyageurs malheureux pendant la nuit. Le texte de Perrault n'étant pas précis dans la description de la maison, Doré y a ajouté des détails de son cru : les deux bucranes, sans doute les restes des repas de l'ogre, font référence aux animaux sacrifiés aux dieux pendant les rites sacrificiels antiques et la chauve-souris, une créature de la nuit, est un présage de mort. Ces trois éléments sont accrochés à la porte en signe d'avertissement contre les voyageurs qui pourraient tomber sur cette maison enfouie dans le bois<sup>159</sup>.

Le mot « ogre » ne figurant pas dans la première édition du dictionnaire de l'Académie Française de 1694 – le terme y figure pour la première fois en 1740, dans la troisième édition –, Perrault le définit dans une note comme un « [h]omme sauvage qui mangeait les petits enfants »<sup>160</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les philologues supposent une dérivation de *Hongre* (Hongrois) ou *Oigre* (Ouïgour)

<sup>158</sup> Carlo Lapucci, *L'arte di fare il cattivo / Ovvero origine, epifanie e metamorfosi dell'Orco*, Perugia, Graphe.it, 2019, p. 14. En italique dans le texte.

<sup>159</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 283.

<sup>160</sup> C. Perrault, *Contes*, cit., p. 29.

faisant référence à des peuples tartares qui faisaient des incursions en Europe au VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles et qui, selon la légende, buvaient le sang de leurs victimes. On fait désormais dériver le mot du latin *Orcus*<sup>161</sup>. Ce terme était utilisé chez les Romains pour désigner la mort, une divinité infernale, aussi bien que le lieu où habitent les morts<sup>162</sup> ; son prototype est probablement le dieu Pluton ou le démon étrusque Tuchulcha, représenté dans la « Tomba dell’Orco » à Tarquinies<sup>163</sup>. Le même terme latin désignait aussi le *Mundus*, c’est-à-dire la profonde fosse sur le mont Palatin qui était la porte pour les Enfers<sup>164</sup>. Cette acception de dieu de la Mort, on la retrouve dans différentes images, dans les signes funéraires accrochés au mur d’en face (fig. 29) et là où l’ogre est représenté avec une fourche, attribue du dieu Hadès (figg. 30 et 37).



Figure 30 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Doré représente le personnage de l’ogre pour la première fois dans une scène intimiste impliquant sa femme (fig. 30). Déjà, le trait caractéristique que Doré attribue à l’ogre, son regard exorbité, est présent dès le début dans le recueil. Ses yeux, les sourcils froncés et la bouche les coins tombants contribuent à atténuer l’apparente bonhomie de ce gros homme joufflu. On comprend qu’on est à la fin du repas grâce aux restes de volailles éparpillés sur la table, qui rendent l’idée de la voracité du personnage. Doré suggère également l’ivresse dont parle le texte dans un passage successif – « [i]l but une douzaine de coups de plus qu’à l’ordinaire »<sup>165</sup> – par le vin sur la table et par le gobelet en

<sup>161</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 100.

<sup>162</sup> C. Lapucci, *L’arte di fare il cattivo*, cit., p. 23.

<sup>163</sup> Ivi, p. 27.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 8.

main à l'ogre. De plus, on voit un ustensile sur la table qui n'est pas qu'une simple fourchette : il s'agit d'un couvert qui sert pour manger et qui, à l'époque, n'avait que deux dents, mais aussi d'un attribut du dieu grec des Enfers Hadès<sup>166</sup> ; en effet, on le retrouve dans la fig. 37, qui n'a rien à voir avec le repas, mais plutôt avec la chasse : l'ogre a l'intention de se venger de toute la fratrie après ce que Pierrot lui a fait faire aux petites ogresses à l'aide de la fourche pour brocheter ses victimes et de son gros coutelas pour les égorger.

Comme on peut le voir dans la fig. 30, l'ogre est marié à une ogresse qui ne partage presque aucun trait avec son mari sauf la taille : elle a un aspect tout à fait humain et elle est plus compatissante, bonne, sage et humaine, encore une fois, dans le sens de « civilisée, qui manifeste humanité », car elle ne mange pas de chair humaine ; au contraire, elle essaye d'éloigner Pierrot et ses frères quand ils arrivent chez elle. Elle n'est ogresse qu'à cause de son mariage avec un ogre. Elle n'est pas une véritable contrepartie de son mari, sans doute parce qu'aux Enfers il n'y a pas de véritable reine de la même nature que Pluton ou que le Diable, et donc elle n'a aucun trait infernal, c'est pourquoi elle pourrait se rapprocher de la figure de Proserpine qui ne se soumet pas aux lois de fer des Enfers : elle s'échappe du monde souterrain pendant six mois par an et parfois aide qui s'aventure là-bas à remonter à la surface<sup>167</sup>, comme elle le fait avec Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée.

À vrai dire, il y a un exemple de véritable ogresse dans les contes de Perrault, dans *La Belle au bois dormant*, mais Doré n'a réalisé aucune illustration pour cette seconde partie du conte, après le réveil de la Belle. Tout ce qu'on sait à propos d'elle, on le sait grâce au texte : « [E]lle était de race ogresse [...] On disait même tout bas à la cour qu'elle avait les inclinations des ogres, & qu'en voyant passer de petits enfants elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux »<sup>168</sup>. Une image d'ogresse se trouve dans une édition des contes de Madame d'Aulnoy (fig. 31), qui précède d'une dizaine d'années celle des contes de Perrault par Hetzel.

---

<sup>166</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 284.

<sup>167</sup> C. Lapucci, *L'arte di fare il cattivo*, cit., p. 41.

<sup>168</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., pp. 18-19.



Figure 31 - Madame d'Aulnoy, *Romans, Contes et Nouvelles illustrés. Contes de Madame d'Aulnoy*, illustrations d'Henry Emy, Paris, G. Havard, 1851.

L'autrice décrit l'ogresse comme un personnage borgne, symbole d'une condition sous-humaine et primitive et d'une récession de l'intelligence<sup>169</sup>, ce qui la rapproche de Polyphème.



Figure 32 - La marâtre plongée dans le bac à serpents, image d'Épinal, 1871.

Dans cette image populaire (fig. 32), par contre, on voit une représentation de la belle-mère de la Belle au moment de se jeter dans la cuve qu'elle avait fait remplir de vipères, de couleuvres, de

---

<sup>169</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 331.

serpents et de crapauds. Ces derniers, apparemment inoffensifs, sont définis par le Furetière comme suit :

Le crapaud n'a point de dents, & ne laisse pas de mordre dangereusement avec ses babines. Il jette son venin par son urine, sa bave & vomissement sur les herbes, & particulièrement sur les fraises & les champignons dont il est fort friand. [...] Son sang est mortel, de même que la poudre qu'on en fait<sup>170</sup>.

La cuve était, dans un premier moment, destinée à y jeter la Belle, dont elle est jalouse en tant que sa belle-mère, ses deux enfants, Aurore et Jour, que l'ogresse voulait manger à la sauce Robert, avec la servante, la femme et le maître d'hôtel lui-même, qui avait sauvé la famille du prince parti en guerre. Ce dernier, bien que sa mère soit ogresse, n'a pas hérité son « ogritude »<sup>171</sup>.

D'autre part, à la différence de leur mère plus ou moins humaine et du prince de *La Belle au bois dormant*, les filles de l'ogre de *Le Petit Poucet* sont des ogresses à part entière. Si elles sont idéalisées dans la fig. 33, cela n'est pas le cas dans le texte :

Ces petites ogresses avaient le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche, comme leur père ; mais elles avaient [...] le nez crochu, & une fort grande bouche, avec de longues dents fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang<sup>172</sup>.

On pourrait donc s'interroger sur les voies de transmission de la nature de l'ogre, des parents aux enfants : il semble que ce n'est qu'à travers de l'ogre que la race ogresse se transmette. Il semble que la caractéristique fondamentale pour qu'un ogre soit considéré comme tel est son alimentation à base de chair. Mais on parle d'anthropophagie, c'est-à-dire de manger de la chair humaine plutôt que d'omophagie, c'est-à-dire de manger de la chair crue, et, plus précisément encore, non pas de chair humaine quelconque, mais de la chair crue et tendre des enfants qu'il peut flairer sans aucune difficulté :

Il flairait à droite & à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche. « Il faut, lui dit sa femme, que ce soit ce veau que je viens d'habiller, que vous sentiez. — Je sens la chair fraîche, te dis-je encore une fois, reprit l'Ogre en regardant sa femme de travers, il y a ici quelque chose que je n'entends pas. » [...] [I]ls [les six frères] avaient affaire au plus cruel de tous les ogres, qui, bien loin d'avoir de la pitié, les dévorait déjà des yeux<sup>173</sup>.

Selon le dire de Lapucci, au fur et à mesure que l'ogre mange, son flair formidable s'atténue progressivement et, une fois rassasié, il n'arrive à ne rien sentir, c'est pourquoi sa femme lui concocte un repas abondant<sup>174</sup>. Malheureusement, cette astuce ne marche pas avec Pierrot et ses frères.

---

<sup>170</sup> Dictionnaire universel, Furetière, art. « Crapaud », <http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/744938950->, [10/05/2022].

<sup>170</sup> Ibidem.

<sup>171</sup> Terme utilisé pour désigner la nature d'un ogre dans *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 206.

<sup>172</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 8. C'est moi qui souligne.

<sup>173</sup> Ivi, p. 7.

<sup>174</sup> C. Lapucci, *L'arte di fare il cattivo*, cit., pp. 12-13.



Figure 33 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans la fig. 33, Doré utilise un gros plan, comme il fait généralement pour traiter les moments les plus dramatiques. À la suite d'un excès de cruauté et d'un changement d'avis, l'ogre se réveille vers minuit, heure de la frayeur et de la terreur, pour égorger ses invités à l'aide du coutelas à la lame étincelante, ce qui n'est pas évoquer le Titan Chronos qui dévore ses propres enfants. À nouveau, on retrouve ses yeux exorbités et le regard farouche, les mains noueuses et la veine gonflée sur sa tempe, à fleur de peau qui rendent l'idée de la frénésie du désir de ne plus renvoyer son dessein. Une image de violence qui contraste avec l'innocence des pauvres petites ogresses.



Figure 34 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans l'illustration suivante (fig. 34), on s'aperçoit de la dimension considérable de l'ogre et de sa femme par rapport aux six petits frères et, notamment, par rapport au Petit Poucet. Le gros coutelas à la main, qui revient plusieurs fois dans les scènes représentant un ogre (figg. 33, 34 et 37), il

s'apprête à tuer les enfants. Cette gravure rappelle la scène où Polyphème<sup>175</sup>, personnage de l'*Odyssée* qui partage de nombreuses caractéristiques avec l'ogre des contes, se penche pour attraper Ulysse et ses compagnons une fois qu'ils sont entrés dans son antre.

L'ogre fait une rapide apparition dans *Le Chat Botté*, où il est berné par le chat qui le berne et l'avale d'une seule bouchée une fois que l'ogre s'est transformé en une petite souris.



Figure 35 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Quand le chat rencontre l'ogre (fig. 35), qui le reçoit « aussi civilement que le peut un ogre »<sup>176</sup>, on s'aperçoit tout de suite que l'on a affaire à un ogre plus policé et civil que celui de *Le Petit Poucet*, parce qu'il ne mange pas ses hôtes, tout d'abord. Mais, après tout, il est un ogre et on retrouve en effet des mets – tous inventés par Doré et absents du texte – qui rendent sa nature explicite : encore une fois l'énorme carafe et le gobelet, remplis très probablement de vin, un bœuf et un mouton renvoient à sa glotonnerie et au thème de la nourriture, omniprésent dans les récits du recueil et intimement lié à cette figure de bonne fourchette ; mais, ce qui frappe le lecteur, c'est la salade d'enfants qui rend l'anthropophagie de chair infantile de l'ogre explicite une fois pour toutes et justifie le titre de croque-mitaine.

À noter que dans toutes les gravures où paraît l'ogre, hormis la fig. 33, fait son apparition un chapeau, et que, selon Lapucci, un chapeau noir, couleur de la mort, est un apanage de la figure de l'ogre<sup>177</sup>.

<sup>175</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., pp. 284-285.

<sup>176</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 31.

<sup>177</sup> C. Lapucci, *L'arte di fare il cattivo*, cit., p. 14.

Comme pour les fées, qui ont été rapprochées d'une figure maternelle, le pouvoir effrayant de l'ogre et son lien avec la mythologie et les Enfers sont en général désamorçés chez Perrault. Dans ses contes, il a été dégradé au statut de créature fée – seulement l'ogre de *Le Chat Botté* (fig. 35) a le pouvoir de se métamorphoser dans n'importe quel animal, capacité partagée par la fée, mais qui, chez l'ogre, se passe de la baguette – pas particulièrement intelligente, quand même épouvantable, à la force herculéenne, à la taille considérable, sans devenir pourtant un géant, et qui s'adonne à la boisson et raffole de la chair fraîche humaine, notamment celle de petits enfants. Il a cependant quelque chose d'humain dans son apparence et, si l'on veut, dans sa nature aussi. Dans *Le Petit Poucet*, l'ogre « ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants »<sup>178</sup>. Darnton affirme que les deux conjoints discutent les préparatifs pour un prochain repas comme les parents de Pierrot se disputent en début de conte et comme le fait n'importe quel couple<sup>179</sup>. Le critique ajoute ensuite que, à la différence des contes allemands, qui se caractérisent par la terreur et la fantaisie, les contes français se caractérisent de « note comiche e caserecce »<sup>180</sup> et que « [e]lfi, genii, spiriti della foresta, l'intero campionato indoeuropeo di esseri magici si riduce in Francia a due specie, orchi e fate. E queste creature, avanzo di tempi remotissimi, acquistano manie umane »<sup>181</sup>. Ce discours s'applique également à la physionomie de l'ogre : il est souvent décrit comme un personnage au visage hideux, parfois barbu, qui rappelle celui d'un cochon, aux défenses recourbées et tranchantes d'un sanglier, comme c'est déjà le cas dans *L'Orlando innamorato* (1483) de Boiardo, dans *L'Orlando furioso* (1516) d'Ariosto et dans *Il Pentamerone* ou *Lo cunto de li cunti* (1634), notamment dans *Le tre fate* de Basile.

---

<sup>178</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 11.

<sup>179</sup> R. Darnton, *Il grande massacro dei gatti*, cit., p. 34.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

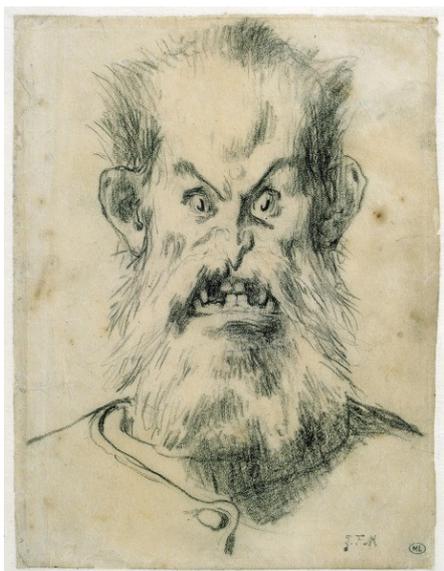


Figure 36 - Jean François Millet, *Tête d'homme, hirsute et grimaçante, dit tête de l'ogre*, 1857.

Ce dessin (fig. 36), de la même période que l'édition Hetzel, montre une représentation plus effrayante par rapport à celle de Doré et donc plus proche aux origines de la figure de l'ogre. Pourtant, lui aussi a perdu son groin et ses crocs, ce qui témoigne du processus qu'on a vu à propos de la fée et dont on vient de lire un passage chez Darnton : l'ogre se transforme progressivement dans un grand homme, bien malabar et parfois nigaud aussi, mais très différent de son archétype infernal.

## 5. Les chaussures magiques

### 5.1. Les bottes de sept lieues

Les bottes de sept lieues paraissent pour la première fois dans le conte *Le Petit Poucet*, mais c'est dans *La Belle au bois dormant*, où elles ne font qu'une rapide apparition, que Perrault explique leur nom : la fée est avertie du sommeil de la Belle « en un instant par un petit nain qui avait des bottes de sept lieues (c'étaient des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée) »<sup>182</sup>. Mais ce n'est que pour *Le Petit Poucet*, notamment dans la dernière gravure du conte, que Doré réalise la seule représentation des célèbres bottes.



Figure 37 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Après la fuite de la fratrie au milieu de la nuit, l'ogre décide de chausser les bottes de sept lieues pour se mettre à la poursuite de ses proies. Dans l'illustration (fig. 37), on voit que l'ogre, fatigué du chemin parcouru, dort ; Perrault explique en effet que « les bottes de sept lieues fatiguent fort leurs hommes »<sup>183</sup>. À la différence de la baguette, qui peut être utilisée de façon *soit* positive *soit* négative selon les intentions de la fée, ces bottes, en tant qu'objet magique, ont *tant* l'avantage de faire sauver beaucoup de temps à qui les chausse – l'ogre « allait de montagne en montagne, & [...] traversait des rivières aussi aisément qu'il aurait fait le moindre ruisseau »<sup>184</sup> –, *tant* le désavantage d'épuiser le voyageur. C'est donc à la discrétion de qui les porte de décider si elles conviennent à la situation et, comme on l'a vu, l'ogre pêche souvent par défaut d'intelligence. Doré représente donc la scène où, l'ogre endormi, le Petit Poucet lui vole les bottes. Ce qui frappe le lecteur est la hardiesse de Pierrot à l'égard de l'ogre, soulignée par le texte – « Le petit Poucet en eut moins de

<sup>182</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 15.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

peur, & dit à ses frères de s'enfuir promptement à la maison »<sup>185</sup> – et par Doré, qui accentue l'audace et la hardiesse du héros en plaçant ses frères déjà en fuite dans l'arrière-plan. De plus, encore une fois, l'artiste souligne la différence énorme de taille entre les deux personnages, détail qui assimile l'ogre à Polyphème ou à Goliath et Pierrot à Ulysse ou à David et donc qui oppose la force herculéenne et la grande taille à la petitesse et à la ruse<sup>186</sup>. Mais alors, comment le Petit Poucet peut-il se botter de bottes si géantes ? Perrault fait en sorte qu'elles s'ajustent par enchantement à ses pieds :

Le petit Poucet, s'étant approché de l'Ogre, lui tira doucement ses bottes, & les mit aussitôt. Les bottes étaient fort grandes & fort larges : mais comme elles étaient fées, elles avaient le don de s'agrandir & de s'apetisser selon la jambe de celui qui les chaussait ; de sorte qu'elles se trouvèrent aussi justes à ses jambes que si elles eussent été faites pour lui<sup>187</sup>.

Pierrot s'est toujours prouvé « le plus fin et le plus avisé de tous ses frères »<sup>188</sup>, hormis lors de son premier échec quand, pour la deuxième fois, ses parents l'ont abandonné avec ses frères au cœur du bois. En dépit de cela, c'est lui qui monte au haut d'un arbre (certainement à cause de sa taille minuscule) ; c'est lui le porte-parole du groupe une fois arrivé chez l'ogresse, c'est son idée à lui d'échanger les couronnes d'or et les bonnets et c'est lui qui, enfin, vole les bottes fées à l'ogre et fait du chantage à sa femme pour en avoir toutes les richesses. Mais le Petit Poucet ne s'arrête pas là : il est embauché par le roi en tant que courrier, pour transmettre des nouvelles d'une armée qui était à deux cents lieues de là, en échange d'une grande somme d'argent et il arrondit son revenu en consignant des lettres d'amour de la part des femmes à leurs maris au front – fonction qui pourrait le rapprocher à Hermès, dieu des voyageurs et messager des dieux doué de talonnières ou de sandales ailées, si l'on prend en considération les sources classiques de Perrault. La situation d'indigence de la famille est le thème déclencheur de tout le récit, il n'est donc pas surprenant que la fin du conte insiste sur la richesse accumulée par Pierrot. On pourrait dire que les bottes couronnent le processus de maturité de Pierrot, déjà amorcé par la vie difficile que sa famille a dû endurer : le héros n'a que sept ans, mais il devient en très peu de temps un adulte, mûr et capable de satisfaire aux désirs de sa famille, surtout du point de vue économique. Après avoir amassé beaucoup d'argent, il « [met] toute sa famille à son aise. Il [achète] des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; & par là il les établit tous »<sup>189</sup>. Les bottes permettent donc à Pierrot de mettre en pratique son expérience et sa maturité, de se charger des nécessités de sa famille et d'assainir la situation de misère extrême que même ses parents ne sont pas réussis à améliorer. Cette illustration est importante parce qu'elle représente, à travers le symbole des bottes, la fin de

---

<sup>185</sup> Ibidem.

<sup>186</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., p. 286.

<sup>187</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 10.

<sup>188</sup> Ivi, p. 3.

<sup>189</sup> Ivi, p. 11.

l'initiation du Petit Poucet, représentée par sa vie difficile, la mésaventure dans le bois, chez l'ogre et par la mise en échec de ce dernier : les bottes représentent ainsi la dernière étape du processus de maturation du héros et, à la limite, le passage de l'enfance à l'âge adulte.

En parlant de bottes, on ne peut pas négliger celles du Chat Botté dans le conte homonyme, le seul qui ne commence pas par *Il était une fois* ou par *Il y avait une fois*. Dans d'autres versions du conte, par exemple, qu'il soit un chat ou un renard, ce détail vestimentaire ne paraît nulle part : tout comme le chaperon rouge, il s'agit d'un élément inventé par Perrault<sup>190</sup>.



Figure 38 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

La gravure qui ouvre le conte de *Le Chat Botté* (fig. 38) présente le personnage principal comme un véritable et vaillant héros – alors qu'en fait il n'est qu'un rusé tricheur, au moment de son premier mauvais tour joué au roi. La structure de la composition contribue à produire cet effet : la diagonale ascendante donne au chat l'élan et la grandeur typiques d'un illustre personnage digne d'éloges. En plus, l'habillement du chat le rend également un animal fort humanisé, sans aucun doute plus que le loup de la fig. 23 : le collier de crânes d'oiseaux ou de souris, la souris accrochée à sa ceinture et les autres dans le sac, conservées comme des encas pour tromper la faim, rappellent son côté d'animal domestique et de prédateur, mais le chapeau orné d'un panache, le manteau et les bottes, le seul attribut du chat cité par le texte, le rendent un personnage tout à fait anthropomorphe. Les bottes

<sup>190</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 432.

sont un caprice du chat : « [V]ous n'avez qu'à me donner un sac, & me faire faire une paire de bottes, pour aller dans les broussailles, & vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez »<sup>191</sup>. Une fois qu'il a eu ses bottes, il commence à attraper du gibier pour flatter le roi, sans doute dans le but d'établir une relation amicale avec lui. Cependant, elles ne semblent accorder aucune habileté au chat qu'il ne possédait déjà avant, le chat étant un animal naturellement doué de ruse, d'éloquence et de sournoiserie. Comme les bottes étaient les chaussures de l'aristocratie et des chevaliers, elles ont probablement rendu le chat plus crédible et présentable à la cour du roi et au château de l'ogre, à la différence des paysans qui chaussaient des sabots ou marchaient pieds nus. Bien qu'elles soient des bottes élégantes et travaillées, elles n'ont aucun pouvoir magique, au contraire, elles le rendent parfois comique : quand l'ogre se transforme en lion, poussé par le chat lui-même, « [l]e Chat fut si effrayé de voir un lion devant lui, qu'il gagna aussitôt les gouttières, non sans peine & sans péril, à cause de ses bottes, qui ne valaient rien pour marcher sur les tuiles »<sup>192</sup>.

Ces deux paires bottes, apparemment si différentes, sont plus similaires qu'on ne le pense : elles donnent un certain pouvoir à qui les enfile, réel pour le Petit Poucet qui peuvent parcourir sept lieues d'un bond, ou apparent pour le Chat Botté, et permettent donc aux deux personnages de s'enrichir, le premier s'en emparant des richesses de l'anthropophage et en exerçant le métier de courrier, le deuxième grâce à sa confiance en ses propres capacités.

---

<sup>191</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 29.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 32.

## 5.2. La pantoufle de verre



Figure 39 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

On pourrait certes discuter longtemps sur les significations des cendres dans *Cendrillon* – les cendres, symboles de la position pitoyable et d'infériorité de la protagoniste par rapport à ses sœurs<sup>193</sup> ou, comme l'âtre, comme symbole de la feu mère à laquelle l'enfant tente de s'accrocher<sup>194</sup> –, mais bien plus que les cendres qui lui donnent son nom, Cendrillon est indéniablement associée à sa pantoufle de verre. Au cours de cette analyse, on va prendre en examen le conte de *Cendrillon*, bien évidemment, aussi bien que le conte de *Peau d'Âne* aussi, du moment qu'ils ne sont que deux variations d'un même conte-type<sup>195</sup>.

La scène de l'essayage de la pantoufle (fig. 39), n'accorde pas beaucoup d'importance à cet élément, qui n'est qu'un détail qu'on a presque du mal à voir tant il est petit et qui se perd dans la composition à cause de la chambre bondée de gens – on reconnaît les deux sœurs et la marraine de Cendrillon – et des vêtements très élaborés. En outre, on ne comprend pas si la pantoufle sur le sol est l'autre que Cendrillon a sortie de sa poche, mais il s'agit plus probablement d'une simple mule qu'elle chausse quand elle accomplit les travaux ménagers. *Cendrillon* est le conte qui appartient à un des contes-types les plus anciens. En effet, dans la version qui est sans doute la plus ancienne de ce conte, celle relatée par Strabon, vécu entre 60 av. J.-C. et 20 ap. J.-C., on trouve déjà une sandale : pendant que la courtisane Rhodope prend son bain, une aigle lui vole une sandale et

<sup>193</sup> Ivi, p. 296.

<sup>194</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 309.

<sup>195</sup> M. Warner, *From the beast to the blonde*, cit., p. 161.

l'apporte au pharaon qui, stupéfait par la petitesse du pied auquel la chaussure appartient, décide de faire chercher la femme et il l'épouse<sup>196</sup>. Cette intrigue est très semblable à celles des deux contes qui font l'objet de ce sous-chapitre. Dans *Cendrillon*, on peut lire

Il [le gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle] fit asseoir Cendrillon, &, approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entra sans peine, & qu'elle lui était juste comme de cire. L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied<sup>197</sup>.

Dans *Peau d'Âne*, on assiste à une situation semblable : « dessous cette peau noire et crasseuse sortit une petite main délicate, blanche & couleur de rose, où la bague s'ajusta sans peine au plus joli petit doigt du monde »<sup>198</sup>. Comme l'affirment Chevalier et Gheerbrant pour la chaussure, elle « devient ainsi le symbole du droit de propriété »<sup>199</sup> : dans les trois cas, ce n'est qu'après la séance d'essayage de la sandale, de la pantoufle ou la bague de la protagoniste que son identité est reconnue et que son authenticité est prouvée, qu'elles deviennent les femmes du pharaon ou du prince et que le conte se termine.

Il y a un détail qu'il est bien de préciser : si dans l'histoire de Strabon, le pharaon trouve l'objet de sa future femme indépendamment de la volonté de cette dernière, dans *Cendrillon*, Perrault écrit qu'« [e]lle *laisa* tomber une de ses pantoufles de verre »<sup>200</sup>, elle accomplit donc un acte volontaire, ce qui fait de Cendrillon une fille coquette et maline. Le personnage de *Peau d'Âne*, quant à elle, se situe de manière ambiguë entre les deux exemples précédents, car, « soit de dessein ou autrement »<sup>201</sup>, une de ses bagues est tombée dans la pâte du gâteau. Perrault laisse planer le doute.

Mais la pantoufle et la bague ne sont pas que le symbole du droit de propriété : si on les analyse par le biais de la psychanalyse, comme tout objet creux, troué, circulaire, ou que l'on peut enfiler, elles deviennent le symbole du sexe féminin et, en conséquence, le pied, le doigt et tout objet pointu ou raide le symbole du sexe masculin<sup>202</sup>. À ce propos, Bettelheim met en parallèle l'essai de la pantoufle avec la cérémonie du mariage et avec une représentation symbolique d'un rapport sexuel :

La fiancée tend un de ses doigts et le fiancé y glisse l'anneau. Le geste qui consiste à enfoncer un doigt dans un cercle formé par le pouce et l'index de l'autre main est le symbole populaire de l'acte sexuel. [...] L'anneau, symbole du vagin, est donné par le fiancé à la fiancée : elle lui présente le doigt tendu pour qu'il puisse achever le rite<sup>203</sup>.

---

<sup>196</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 903.

<sup>197</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 28.

<sup>198</sup> Ivi, p. 49.

<sup>199</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 902.

<sup>200</sup> Ivi, p. 27. C'est moi qui souligne.

<sup>201</sup> Ivi, p. 47.

<sup>202</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 750.

<sup>203</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 335.

La scène de Cendrillon n'est donc qu'une cérémonie nuptiale caractérisée par des objets différents que le doigt et l'anneau. Cette symbologie est bien plus limpide dans *Peau d'Âne*, où le prince fait glisser l'anneau (d'alliance), symbole du lien, autour du doigt de Peau d'Âne, tout comme dans la célébration actuelle. Le fait que c'est la femme qui tend le doigt ou le pied, symbole phallique, et l'homme qui y enfle une bague ou une pantoufle, symbole du vagin, souligne encore une fois le droit de propriété d'un sexe sur l'autre. À ce propos, Alan Dundes, dans *Parsing through customs: Essays by a Freudian Folklorist*, affirme que

He [the prince] places the female genital symbol upon her foot. Since feet are usually phallic symbols, one has the male manipulating a female symbol and female extending a male symbol. [...] the ritual act in which the participants appear to manipulate the other's genitals is probably as appropriate symbolically as our wedding ritual in which the man places the "female" genital ring upon the outstretched phallic finger of his bride! In marriage, one has access to and control of the genitals of the other sex<sup>204</sup>.

Dans *Cendrillon*, on parle d'un « petit pied », tandis que dans *Peau d'Âne*, du « plus joli petit pied du monde » : la petitesse est considérée comme un attrait typiquement féminin, qui rend Cendrillon et Peau d'Âne particulièrement charmantes aux yeux de ses princes et des hommes en général, qui, par contre, se caractérisent par une masse remarquable<sup>205</sup>. Les textes insistent sur cette opposition : les deux demi-sœurs de Cendrillon « firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent venir à bout »<sup>206</sup>, tandis que les prétendantes dans *Peau d'Âne* « eurent beau toutes s'amenuiser les doigts, aucune ne put mettre la bague »<sup>207</sup>. Même les frisettes avaient les doigts trop gros. Ces détails, qui ne sont pas vraisemblables, donnent une beauté extraordinaire aux deux héroïnes et, par conséquence, des caractéristiques masculines à toutes les autres filles, ce qui, bien évidemment, ne plaisait pas à l'époque pour faire ressortir les protagonistes (aussi) d'un point de vue physique.

La finesse du pied renvoie notamment à une culture spécifique : celle chinoise. C'est en Chine, au IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C., que le conte apparaît pour la première fois. Cette origine orientale est rendue explicite par le détail du petit pied en tant que signe de vertu et de beauté et par la matière rare et précieuse de la pantoufle<sup>208</sup>. Une pratique chinoise d'autrefois consistait à rapetisser la taille du pied en repliant les orteils, hormis le gros orteil, sous la plante du pied. Elle était un symbole de la réclusion des femmes, mais aussi une déformation de nature sexuelle : on peut parler d'un véritable culte de pied pour les hommes<sup>209</sup>.

En ce qui concerne le matériel de la pantoufle, on trouve, dans d'autres versions, d'autres matériaux

---

<sup>204</sup> Alan Dundes, *Parsing through customs: Essays by a Freudian Folklorist*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, pp. 31-32.

<sup>205</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 331.

<sup>206</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 28.

<sup>207</sup> Ivi, p. 48.

<sup>208</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 296.

<sup>209</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 750.

rare et précieux, tel le cristal ou l'or. Le terme « pantoufle » est défini par la première édition du dictionnaire de l'Académie Française de 1694 comme « [m]ule. Sorte de chaussure dont on se sert ordinairement dans la chambre, & qui ne couvre point le talon. *Pantoufle de drap, de cuir, de velours* »<sup>210</sup>. Il semble difficile qu'elle soit faite de verre, un matériau si dur et fragile qui se casserait en tombant, c'est pourquoi Balzac, dans *Sur Catherine de Médicis*, et Littré proposent le vair, une fourrure souple qui s'adapte mieux à l'utilisation de cet objet<sup>211</sup>. Ces raisons ne conviennent pas au genre : on pourrait tout simplement objecter que la pantoufle est magique et incassable – et la critique a en effet établi une fois pour toutes qu'il s'agit bien, dans le texte de Perrault, d'une pantoufle de *verre*<sup>212</sup>, un matériau qui est déjà présent dans d'autres versions du conte qui n'ont pas été influencées par celle de Perrault<sup>213</sup>. Dans la version de Perrault, l'on a donc à faire à des pantoufles de verre. Bettelheim affirme que « s'il [un petit réceptacle ou une partie du corps] est fait d'une matière fragile qui peut se briser si on la force, on pense aussitôt à l'hymen »<sup>214</sup>. Donc, si la pantoufle est un symbole vaginal, le verre symbolise la virginité de Cendrillon et le fait qu'il ne s'est pas cassé, qu'elle est une fille vierge. Cette association se trouve dans d'autres contes : dans *Finette ou l'Adroite Princesse*, par Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, c'est une quenouille de verre – très curieusement, car elle pourrait suggérer une forme phallique – qui représente l'organe sexuel féminin et la virginité et qui est donnée par un roi à ses trois filles pendant qu'il est en voyage. Nonchalante et Babillarde, les deux sœurs de Finette, font entrer chez leur un mauvais prince qui les séduit, ce qui cause que leurs deux quenouilles se brisent en mille pièces. Mis à part la forme de la quenouille, on comprend très bien ce que sa rupture implique. Mais le fait que Cendrillon décide de la faire tomber et de prendre la fuite peut prêter à confusion : pourquoi laisser tomber le symbole de la virginité pour que le prince le trouve et s'enfuir tout de suite ? Bettelheim répond à cette question en déclarant qu'« [e]n fuyant, Cendrillon semble faire un effort pour protéger sa virginité »<sup>215</sup>. Ses trois fuites du prince et le repère qu'elle lui laisse « symbolisent l'ambivalence de la fille qui veut s'engager personnellement et sexuellement et a peur de le faire »<sup>216</sup>. Elle n'en laisse qu'un emblème qui ne convient qu'à son pied mignon pour que le prince puisse la retrouver.

<sup>210</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. II M-Z*, Paris, 1694, p. 175. En italique dans le texte.

<sup>211</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 41.

<sup>212</sup> Ivi, p. 144.

<sup>213</sup> [Charles Perrault], *Contes de Perrault*, édition de G. Rouger, Paris, Garnier, 1967, p. 155.

<sup>214</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., pp. 327-328.

<sup>215</sup> M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme*, cit., p. 122.

<sup>216</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., pp. 326-327.

## 6. *La clef ensanglantée*

Plus que la barbe bleue qui donne le nom au conte et qui pourrait être l'objet d'une analyse à part entière – la barbe comme attribut du bouc et, avec le bleu, du diable<sup>217</sup> ; le bleu comme couleur de la violence (liée à « livide » et au substantif « bleu ») ; le personnage historique Gilles de Rais etc. –, on va ici traiter le symbole de la clef, intimement liée à la chambre interdite.

Dès l'édition princeps (fig. 40), les illustrations qui ont accompagné le conte de *La Barbe Bleue* ont toujours représenté le moment le plus saillant du récit : Barbe Bleue sur le point de tuer sa septième femme à l'aide d'un sabre ou d'un cimeterre, alors que dans le texte on parle d'un « grand coutelas »<sup>218</sup>, pendant que les deux frères de la femme viennent d'arriver à cheval, le tout sous les yeux de la sœur Anne qui crie au secours.



Figure 40 - Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez*, Paris, Claude Barbin, 1697, p. 57.

Doré est très probablement le premier illustrateur qui accorde tant d'importance à la clef, le seul élément merveilleux du conte.

---

<sup>217</sup> M. Warner, *From the beast to the blonde*, cit., pp. 242-243.

<sup>218</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 58.



Figure 41 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

L'image d'ouverture du conte *La Barbe Bleue* (fig. 41), traitée en plan serré grâce au rideau, focalise l'attention du lecteur sur le couple. Leur attitude et leurs jeux de regards rappellent ceux du loup et de la fillette de la fig. 21 ou 23 : Barbe Bleue, aux yeux exorbités et par sa célèbre barbe (bleue), symbole de pouvoir et de virilité, domine par sa figure imposante et disproportionnée son épouse et la fixe d'un regard insistant, profond et sévère, l'index levé en signe d'avertissement ; sa femme, presque paralysée, est écrasée par son époux et, intimidée, baisse les yeux. L'image fait converger le regard sur la clef la plus importante du trousseau, autour de laquelle se disposent les deux personnages et que les mains de la femme semblent hésiter à prendre, comme en percevant déjà le danger qu'elle implique<sup>219</sup>.

La clef est la seule trace de magie dans ce conte et, de plus, elle est le seul objet merveilleux absolument négatif : si la baguette peut être utilisée de façon soit positive soit négative et que les bottes de sept lieues ont tant de vertus que de défauts, la clef est objectivement néfaste. C'est la marque du péché commis par la septième femme de Barbe Bleue – et par les autres aussi vraisemblablement.

Selon le texte, Barbe Bleue s'enrage parce que sa femme a découvert son secret : il décide donc de se venger de l'énième femme qui l'a trahi pendant son absence, après qu'il lui a offert tout ce qu'elle pouvait désirer. Barbe Bleue en effet accuse sa femme d'être entrée dans son cabinet malgré sa défense de le faire. La chambre ne serait qu'un symbole d'une épreuve de la part du mari afin de prouver la loyauté de son épouse : « [d]ans tout rituel d'initiation se présente une épreuve, qui est le passage par une chambre secrète : caveau, souterrain, pièce fermée, trou creusé dans le sol, clairière

<sup>219</sup> *Contes / Charles Perrault*, 1862, cit., p. 272.

dans la forêt, etc. C'est un lieu éloigné de tout curieux »<sup>220</sup> ; la clef, à son tour, serait « le symbole du mystère à percer, de l'énigme à résoudre, de l'action difficile à entreprendre, bref des étapes qui conduisent à l'illumination et à la découverte »<sup>221</sup>, dans ce cas, d'une vérité macabre. On pourrait se demander pourquoi Barbe Bleue ne garde pas pour soi la clef du cabinet pour éviter toute situation fâcheuse. Il est évident qu'il remplit le rôle d'initiateur qui veut mettre à l'épreuve la femme encore pour tester son obéissance. Comme le Petit Chaperon Rouge et à la différence du Petit Poucet, la protagoniste n'arrive pas à faire face à cet examen, mais elle est heureusement sauvée par sa sœur et pas ses deux frères. Perrault semble donc blâmer la femme pour son manque de respect envers son époux, vu les plusieurs accusations qu'il adresse aux femmes dans son recueil, au lieu de condamner le comportement et le châtement trop sévère que Barbe Bleue, une sorte de tueur en série avant la lettre, inflige à ses victimes.

La clef en question ouvre un cabinet, c'est-à-dire une pièce généralement à l'écart, d'un appartement souterrain – le texte parle du « grand cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas »<sup>222</sup> ; en plus, quand la femme décide de transgresser l'interdit, elle « fut si pressée de sa curiosité, [...] [qu'] elle descendit par un escalier dérobé, & avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois »<sup>223</sup>. Ces deux passages insistent sur la position souterraine de la chambre, ce qui renvoie à la figure de l'ogre. Ils marquent en effet la ressemblance entre la Barbe Bleue et l'ogre, associé dès ses origines au monde souterrain où logent les morts – dans ce conte, les corps des femmes précédentes. On pourrait aussi penser que ces dernières sont les victimes dont cet ogre fort humanisé, ce qui le rend plus épouvantable que jamais, pense se nourrir – et on a vu que l'acte peut être vu comme un acte sexuel euphémisé.

Curieusement, la seule image de Doré qui paraît dans *L'arte di fare il cattivo* de Lapucci n'est pas tirée de *Le Petit Poucet* ni de *Le Chat Botté*, mais de *La Barbe Bleue*. Le critique affirme que, dans la maison de l'ogre, on trouve souvent une chambre secrète où personne ne peut entrer, peine la mort, et que la transgression de l'interdit dévoilerait la vraie nature de l'ogre<sup>224</sup>. Barbe Bleue, selon les versions, est parfois il est un monstre, dans *Le Roi Porco*, dans *Les Nuits Facétieuses* de Straparole – conte toutefois très proche de *La Belle et la Bête* aussi –, parfois il est un être diabolique vaincu par une intervention divine, dans une version christianisée dépourvue du motif de la chambre secrète<sup>225</sup>. On a vu dans le chapitre *L'Ogre* le lien entre l'ogre et le diable ; l'image de Doré (fig. 41) insère deux caractéristiques qui placent Barbe Bleue entre l'ogre de *Le Chat Botté*, à

---

<sup>220</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., p. 203.

<sup>221</sup> Ivi, p. 262.

<sup>222</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., p. 56.

<sup>223</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>224</sup> C. Lapucci, *L'arte di fare il cattivo*, cit., p. 16.

<sup>225</sup> M. Soriano, *Les Contes*, cit., p. 162.

savoir sa barbe, et celui de *Le Petit Poucet*, à savoir son regard exorbité et le grand coutelas que Perrault lui fait empoigner au moment de tuer sa femme, une arme blanche au caractère barbare si on la compare à l'épée des deux frères de la femme.

Si d'un point de vue du récit, la chambre reste après tout une chambre, d'un point de vue psychologique, elle change de signification. On pourrait tracer un parallèle avec *Finette ou l'Adroite Princesse*, comme on l'a fait dans le sous-chapitre de la pantoufle, car cette dernière et la quenouille dans l'histoire de M.-J. L'Héritier sont faites du même matériau. Comme on l'a vu à propos du pied, la clef est un symbole de l'organe sexuel masculin tant pour sa forme que pour son utilisation : elle ouvre la porte de la chambre secrète en s'y introduisant. Bettelheim explique ce concept de façon très claire : « [u]ne petite chambre fermée à clé représente souvent dans les rêves les organes sexuels de la femme, et la clé tournant dans la serrure symbolise le coït »<sup>226</sup>. Bettelheim explique la possible trahison de la femme : « Perrault raconte qu'une grande fête eut lieu dès que le triste héros eut tourné le dos. Il est facile d'imaginer ce qui se passa entre la femme et ses invités en l'absence de Barbe Bleue »<sup>227</sup>. La signification de la clé n'est donc pas douteuse : la tache de sang indélébile implique qu'elle a eu des relations sexuelles pendant que le mari n'était pas présent, et la défloration, sous-entendue par le saignement témoigné par la clef elle-même<sup>228</sup>.

On retrouve le thème de la transgression de l'interdit à cause d'une curiosité excessive dans maintes autres histoires, par exemple celle de la boîte de Pandore dans la mythologie grecque. Walter Crane, très savamment, a reproduit, derrière la femme de Barbe Bleue sur le point de descendre au cabinet, la scène de la tentation de Satan en forme de serpent à Ève (fig. 42) en soulignant l'antiquité du thème de la mise à l'épreuve.

---

<sup>226</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 292.

<sup>227</sup> Ivi, p. 368.

<sup>228</sup> B. Bettelheim, *Psychanalyse*, cit., p. 368.



Figure 42 - Illustration de Walter pour *Bluebeard* par Charles Perrault, Londres, John Lane, 1898.

Ève pouvait se réjouir dans le jardin d'Éden à condition qu'elle ne mange pas le fruit de l'arbre de la connaissance, la femme de Barbe Bleue pouvait inviter ses amies, les mener à la campagne, se régaler à condition qu'elle n'entre point dans la chambre interdite. De ce point de vue, Barbe Bleue pourrait prendre la forme d'un dieu tout-puissant et vengeur qui n'admet aucune négligence. Heureusement, comme le dit Perrault lui-même, que « cette histoire / Est un conte du temps passé »<sup>229</sup>. L'auteur suggère, à la fin, dans la morale, que les usages et les mœurs modernes sont bien différents.

<sup>229</sup> C. Perrault, *Contes*, cit., pp. 80-81.

## 7. *Lit pour dormir, coucher et pour s'abriter*

Dans le sous-chapitre *Le Loup*, on a constaté que le loup égale l'homme et que l'acte de dévoration égale, de façon voilée et euphémisée, l'acte sexuel. On va voir maintenant qu'il y a une relation étroite entre la table et le lit. Francisco Vaz Da Silva dans *Fairy-tale symbolism* déclare que si deux motifs A et B ont la même fonction symbolique à l'intérieur du récit et que l'un des deux est un tabou, alors le motif qui ne l'est pas est sans doute le substitut de l'autre<sup>230</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme au XVII<sup>e</sup>, le tabou serait donc la pulsion érotique, remplacée par la pulsion orale. L'acte sexuel déguisé en acte de se nourrir serait donc trahi, pourrait-on dire, par la présence même du lit sur lequel on mange. Ce sens caché, rendu socialement acceptable par le sens métaphorique, est présent dans le conte de *Le Petit Chaperon Rouge* et, de façon différente, dans deux autres images de deux autres contes : *Le Petit Poucet* et *La Belle au Bois Dormant*.

Dans la fig. 33, le Petit Poucet et ses frères sont arrivés à la maison de l'ogre et le Petit Poucet lui a déjà joué son mauvais tour. On ne voit que cinq des sept filles de l'ogre, plus belles et innocentes que ne les décrit le texte, élément qui contraste avec le fait qu'elles vont être égorgées par leur père soûl, qui les a prises pour les sept garçons après que le Petit Poucet a remplacé les couronnes d'or avec leurs bonnets – bien que ces derniers soient visibles seulement sur la tête de deux filles. Le gros plan focalise l'attention sur des reliefs de repas à base de volaille éparpillés sur le lit, que les sept petites ogresses ont mangés avant de s'endormir<sup>231</sup>. À nouveau, on retrouve le lit conçu par les filles comme table où manger et par l'ogre comme table où abattre, à l'aide d'un gros coutelas, ceux qu'il pense être le Petit Poucet et ses six frères. Il n'y a aucun non-dit de nature sexuelle qui puisse laisser entendre un inceste ou quoi que ce soit, il s'agit donc d'une simple et brutale boucherie de ses propres enfants, de la part d'un père qui a été trompé.

---

<sup>230</sup> Francisco Vaz Da Silva, « Fairy-tale symbolism », dans *The Cambridge companion to fairy tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 97-116, p. 99.

<sup>231</sup> *Contes / Charles Perrault*, cit., pp. 285-286.



Figure 43 - Gravure de Gustave Doré pour *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.

Dans cette image (fig. 43), tirée de *La Belle au Bois Dormant*, on voit l'intérieur de la chambre de la Belle, dont la végétation s'est emparée au cours des cent ans de sommeil du règne, et l'entrée du prince, en contre-jour. La lumière fait ressortir l'aspect candide et la blancheur virginale de la jeune femme qui se détache visiblement du reste sombre de la composition, couchée en déshabillé, aux bras nus – deux détails sensuels déjà présents dans la dernière planche de *Le Petit Chaperon Rouge* – dans une position qu'on pourrait considérer comme séduisante plutôt que confortable pour dormir<sup>232</sup>. Ici fait donc son apparition un troisième lit, où, à la différence des images précédentes, il n'y a pas de place pour de la nourriture : il s'agit tout simplement d'un lit nuptial sur lequel rien n'est consommé, sinon le mariage de la Belle et du Prince. C'est donc un lit à la connotation sexuelle.

Si on s'imagine à deux extrêmes opposés les connotations non nuancées du lit dans ces deux dernières illustrations – à savoir un lit où prennent place un acte de dévoration et un autre où prend place un acte sexuel, les deux tels quels –, dans le milieu, elles s'entremêlent : sous forme de transition, le lit de *Le Petit Chaperon Rouge*, notamment lors du second repas du loup, sert à la fois comme table pour satisfaire une pulsion orale et comme véritable lit pour satisfaire une pulsion érotique<sup>233</sup>.

On peut mentionner une autre fonction du lit que Doré, dans deux images de deux contes différents : le lit comme abri.

On a déjà vu la première image : lors de l'assaut lancé par le loup à la grand-mère dans *Le Petit Chaperon Rouge* (fig. 22), le chat, animal domestique souvent présent dans les scènes d'intérieur, se

<sup>232</sup> Ivi p. 270.

<sup>233</sup> François Fièvre, « Doré dévore Perrault », dans *Études de lettres*, pp. 143-166, p. 159, <http://journals.openedition.org/edl/1625>, [02/03/2022].

réfugie pour se sauver du loup famélique. Sa peur face au loup renforce la thèse qu'on a avancée, selon laquelle le loup montré par Doré est tout d'abord un mammifère carnassier qui représente donc une menace réelle pour le petit chat de gouttière.

Dans la fig. 34, Doré reprend très fidèlement le texte de *Le Petit Poucet* : « Il les tira de dessous le lit l'un après l'autre. Ces pauvres enfants se mirent à genoux en lui demandant pardon [...] Il alla prendre un grand couteau [...] Il en avait déjà empoigné un »<sup>234</sup>. En effet, on voit, que quatre enfants sur sept sont à genoux, pour implorer l'ogre de les épargner ; que l'ogre, un long couteau pointu à la main, attribut présent aussi dans la fig. 33, vient de tirer le dernier des sept frères de dessous du lit, où sa femme avait bien pensé le cacher. Cette fonction protectrice du lit se trouve cette fois déjà dans le texte : « [S]a femme [de l'ogre] les fit cacher sous le lit »<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> C. Perrault, *Les Contes*, 1862, cit., pp. 7-8.

<sup>235</sup> *Ivi* p. 7.

## Conclusion

On a analysé sous différents jours plusieurs symboles que le mince recueil de Perrault offre. Tout d'abord, on a parcouru l'histoire de la fée : sa parenté avec tant la religion romaine que la religion druidique, sa diabolisation par le christianisme, sa centralité dans les romans chevaleresques, ses différentes représentations dans différentes époques et cultures et son oubli jusqu'à l'arrivée de Perrault. Outre leurs fonctions d'*obstetrices* et d'éducatrices, on a constaté que les fées conçues par l'écrivain aussi bien que par Doré sont tout d'abord des personnages bien humains, si humains au point de devenir, plus qu'une marraine, une véritable figure maternelle pour Cendrillon, orpheline de mère, et au point même de mettre de côté ses pouvoirs magiques et sa baguette, qui l'identifie en tant que fée et qui, d'ailleurs, ne paraît jamais dans les illustrations de Doré. De plus, quand il s'agit de l'utiliser, sa nature française, et donc cartésienne, ne fait pas surgir un carrosse et un attelage de nulle part, elle doit vider la citrouille et chercher les souris dans la souricière avant d'accomplir le sortilège de transformation. On a ensuite tracé l'histoire de la baguette dès ses origines latines et son lien direct avec la quenouille des Parques. À l'aide de la fig. 10, on a établi qu'elle symbolise, au moins dans *La Belle au bois dormant*, pas seulement la matérialisation du temps dans le fil enroulé autour du fuseau, mais, au niveau psychanalytique, le sexe féminin lors de l'atteinte de la maturité sexuelle et donc la menstruation.

Ensuite, à propos de la source, on a observé comment, malgré son apparence fort urbaine, elle est un lieu imbibé de magie et indissociable, dès Mélusine jusqu'à la fée de *Les Fées*, et de l'apparition de ces êtres féeriques et de la forêt, l'autre lieu qui est encore influencé par le rôle que leur accordait la religion druidique. En ce qui concerne ce dernier lieu merveilleux, c'est surtout à travers les yeux du septième enfant de la fratrie de *Le Petit Poucet* qu'on l'a analysé : elle est le symbole de l'initiation. Elle met les enfants, et surtout Pierrot, à l'épreuve ; abandonnés une première fois par leurs parents, les sept frères l'emportent sur la forêt grâce à la ruse du Petit Poucet, qui, pourtant, n'est pas suffisante lors du second abandon. Alors la forêt lui fait contrer un obstacle encore plus grand, l'ogre, qui, une fois surmonté, fait accéder Pierrot à la vie adulte. Du point de vue iconographique, par contre, la forêt devient un lieu romantique, sombre et inquiétant qui participe et amplifie les émotions profondes ressenties par Pierrot et ses frères : solitude, égarement, abandon, angoisse et asphyxie. Chez *La Belle au bois dormant*, le bois a tout autre connotation : il est vrai qu'il s'agit d'un bois de ronces, d'épines et de grands arbres, mais il est également une cathédrale gothique annonçant le mariage entre la Belle et le Prince Charmant, qui ne suffoque pas, mais, au contraire, s'ouvre pour ne laisser passer que lui, une fois que le sommeil de la princesse, c'est-à-dire sa maturation sexuelle, s'est achevé. Dans *Riquet à la Houppe*, on a encore une acception différente : pour la princesse belle est stupide, la forêt est le lieu de solitude, à l'écart de la société

de la cour qui préfère sa sœur laide et intelligente, où elle peut se livrer à une réflexion intime avec elle-même pour se plaindre de son manque d'esprit, dans un premier temps ; plus tard, pour réfléchir sur quel prince est digne de sa main. Mais c'est aussi le lieu où sa rencontre avec Riquet lui permet de gagner de l'esprit, grâce à l'amour, et, après un an, le lieu où Riquet n'est devenu beau qu'à ses yeux : le bois devient également le lieu de l'amour réciproque qui fait disparaître les défauts de la personne qu'on aime et qui, par conséquent, transforme la forêt de ce conte et le conte lui-même dans les moins magiques par excellence.

Dans le chapitre dédié au conte de *Le Petit Chaperon Rouge*, après avoir analysé les trois gravures, on s'est d'abord concentré sur le personnage du loup. Le loup pourrait avoir été un loup-garou, ou un brou, dans une version très ancienne du conte, quand cet animal était déjà considéré comme une créature diabolique ; ou bien il peut être pris pour un simple animal carnassier qui se nourrit du Petit Chaperon Rouge, si l'on interprète le conte comme un conte d'avertissement contre les dangers de la forêt dans la France d'autrefois, comment l'a fait Doré. Sans oublier que ces contes n'ont pas été conçus pour les enfants, on s'est rendu compte que Perrault ne parlait pas du loup en tant qu'animal, mais en tant qu'homme, ce qui est absolument limpide si on lit la moralité en vers : le loup devient donc le déguisement des hommes qui guettent les petites filles innocentes. Il se crée donc une équivalence entre l'acte de se nourrir et l'acte sexuel, qui est rendue tout à fait explicite par Sarah Moon : dans sa photographie moderne et extrémiste, le loup perd toute son apparence animale et il n'y a plus de sous-entendus : l'animal est l'homme qui a violé la fillette. En ce qui concerne le chaperon rouge, et faisant abstraction de sa forme et de son couleur, on l'a interprété soit comme un jeu de mot de Perrault pour suggérer la naïveté et l'inexpérience de l'enfant soit comme un cadeau de la part d'une grand-mère folle de sa petite-fille qui, tout de même, souligne son essence gâtée, son excessive ingénuité, son immaturité et son ignorance face aux périls qui sont à l'affût hors de chez soi. Mais, si on prend en considération la couleur rouge, sa valeur symbolique peut tout simplement annoncer le péril et la violence du loup et, en vain, avertir la fillette de sa mort sanglante ; ou bien il peut renvoyer au péché, aux sorcières, au diable et au loup-garou ; en effet les femmes portant une coiffe rouge étaient considérées comme des non-conformistes et individualistes qui ne s'adaptaient pas à la société.

L'ogre est l'autre antagoniste du conte. Il remonte à la culture latine lui aussi, au moins étymologiquement, car il représente une version désormais fort apprivoisée, humaine et assez privée d'intelligence de l'Orcus romain, c'est-à-dire des Enfers et de son dieu, Hadès ou Pluton. Mais il est après tout un autre croque-mitaine des contes, toujours gourmand de petits enfants ; un autre danger que le bois réserve aux petits perdus dans le bois dans *Le Petit Poucet* ou bien la belle-mère qui, de façon œdipienne, est jalouse de sa belle-fille dans *La Belle au bois dormant*. On a aussi souligné la

ressemblance entre l'ogre et la Barbe Bleue à cause de son apparence, son habitude à tuer ses femmes et à les garder dans un endroit sombre et souterrain.

Les bottes de sept lieues, en dépit du défaut de fatiguer qui les chausse, sont le prix conquis par le Petit Poucet grâce à sa ruse et à son courage et malgré sa petitesse, réminiscence de David qui triomphe dur Goliath : son initiation, commencé dans la forêt à cause de ses parents dénaturés et de leur pauvresse, culmine par sa maturité, voire l'entrée dans l'âge adulte, avec le vol de cet objet fée et son utilisation dans une bonne intention. Dans une sorte de conte de formation, les bottes représentent le moins à travers duquel Pierrot arrive à relever les finances de la famille. Cette fonction d'enrichissement est partagée également par les bottes du Chat Botté qui ne sont pas magiques et, à vrai dire, parfois gênantes aussi. Une autre chaussure, sans doute encore plus célèbre, est la pantoufle de verre de Cendrillon. Motif certes très ancien mais modernisé par Perrault, la pantoufle représente un atout de la femme à la beauté extraordinaire, si on fait référence au culte des pieds bandés dans la Chine du passé. Mais, si on l'approche par le biais de la psychanalyse, on reconnaîtra dans la mule le symbole du vagin, où le verre représente la fragilité de la virginité, et dans le pied celui du pénis – comme dans *Peau d'Âne*, l'anneau et le doigt tendu par la princesse respectivement. Cela est un parallèle de la métaphore de la cérémonie du mariage, bien plus explicite dans le conte de *Peau d'Âne*, qui accorde un droit de propriété de l'époux sur l'épouse et vice versa et qui finalement, de manière euphémisée, représente l'acte sexuel.

Le symbole de la clef de *La Barbe-Bleue* est tout d'abord la marque de la trahison de la confiance, un thème très ancien, en ce cas de la femme envers son mari, la preuve qu'elle n'a pas réussi à rester fidèle à Barbe Bleue. Mais elle aussi est très proche à la pantoufle dans une certaine mesure : la clef symbolise l'organe sexuel masculin, tandis que la chambre celui féminin. Alors la clef ensanglantée témoignerait une trahison amoureuse et la défloration de la femme pendant l'absence de Barbe Bleue.

Le dernier symbole de ce mémoire est le lit et il se nuance selon le conte où on le trouve. Dans *Le Petit Chaperon Rouge*, il a une double signification : il est tant le lieu où le loup satisfait son appétit et où l'homme donne libre cours à ses instincts les plus brutaux. Dans *Le Petit Poucet*, il est assez étrangement le lieu du repas à base de volaille des sept ogresses et dans *La Belle au bois dormant*, le lieu où la princesse et le prince passent leur première nuit ensemble.

Cette liste de symbole est loin d'être exhaustive et achevée : on pourrait discuter longuement sur la signification attribuée à la galette et au beurre du Petit Chaperon Rouge, la symbolique psychanalytique des animaux transformés par la fée de Cendrillon, ou bien du chat dans les illustrations de Doré, de l'âne emprunté à Apulée, des autres caractéristiques des fées ou encore la

couleur bleue dans *La Barbe Bleue*. On n'a fait que s'insérer dans une discussion déjà amorcée par nombre de spécialistes qui se sont penchés sur ces questions et qu'on a beau croire épuisée.



## Bibliographie

### Source primaire :

Charles Perrault, *Les Contes de Perrault / dessins par Gustave Doré ; préface par P.-J. Stahl*, Paris, Hetzel, 1862.

### Autres éditions des Contes :

Charles Perrault, *Contes de Perrault*, édition de G. Rouger, Paris, Garnier, 1967.

*Contes / Charles Perrault ; illustrations de Gustave Doré ; présentation, notes et guide de lecture* par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne, Paris, Pocket, 2006.

Charles Perrault, *Contes*, Barcelone, Gallimard, 2018.

### Sources secondaires :

Anne-Laure d'Apremont, *B.A.-BA Fées*, Puiseaux, Pardès, 2001.

Giambattista Basile, *La fiaba delle fiabe ossia Il Pentamerone*, tradotto da Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1946.

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles / mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 1969.

Giovanni Cristini, *Perrault*, Brescia, La scuola, 1961.

Françoise Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Age / Images, Mythes et Symboles*, préface bde Jacques Le Goff, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.

Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, a cura di Renato Pasta, Milano, Adelphi, 1988.

Paul Delarue, Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français / tome premier*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985.

Henri Dontenville, *Mythologie française*, Paris, Payot, 1973.

Alan Dundes, *Little Red Riding Hood / A Casebook*, Madison, edited by Alan Dundes, University of Wisconsin Press, 1989.

Alan Dundes, *Parsing through customs: Essays by a Freudian Folklorist*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987.

Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984.

François Fièvre, « Doré dévore Perrault », dans *Études de lettres*, pp. 143-166, <http://journals.openedition.org/edl/1625>, [02/03/2022].

- Claude Lecouteux, *Fées, Sorcières et Loups-Garous au Moyen Âge*, préface de Régis Boyer, Paris, Imago, 1992.
- Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Dervy-Livres, 1987.
- Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge / Morgane et Mélusine / La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.
- Paul Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932.
- Ute Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », dans *Féeries*, 2011, pp. 45-69, <https://journals.openedition.org/feeries/777?file=1>, [01/03/2022].
- Ute Heidmann, Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes / Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classique Garnier, 2010.
- Carlo Lapucci, *L'arte di fare il cattivo / Ovvero origine, epifanie e metamorfosi dell'Orco*, Perugia, Graphe.it, 2019.
- Ségolène Le Men, « Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré », dans *Poetics Today*, 1992, vol. 13, n° 1, pp. 17-39, <https://www.jstor.org/stable/1772787>, [08/03/2022].
- Philibert-Joseph Le Roux, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre & proverbial*, Lyon, les Héritiers de Beringos freres, 1735.
- Marguerite Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris, L'Arche, 1949.
- L. F. Alfred Maury, *Les fées du moyen âge : recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, Ladrance, 1843.
- Émile Montégut, « Des fées et de leur littérature en France », dans *Revue des Deux Mondes*, 1862, XXXIII, tome 38, pp. 648-675.
- Michel Pastoureau, *Rosso: storia di un colore*, Milano, Ponte delle Grazie, 2016.
- Olivier Piffault, Veronique Meunier, Carine Picaud, Tifenn La Godelinais Martinot-Lagarde, « *Il était une fois... : les contes de fées* », Paris : Bibliothèque Nationale de France, Seuil, 2001.
- Il salotto delle fate: racconti fantastici francesi del 17. e del 18. secolo* / introduzione di Raymonde Robert; a cura di Basilio Luoni, Milano, Rizzoli, 1995.
- Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Michèle Simonsen, *Perrault / Contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Marc Soriano, « Contes d'animaux, contes d'avertissement, formulettes : L'ENFANCE DE L'ART », dans *La revue des livres pour enfants*, 1986, n° 107-108, pp. 30-39, [https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues\\_document\\_joint/PUBLICATION\\_2960.pdf](https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_2960.pdf), [27/02/2022].

Marc Soriano, *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959.

Marc Soriano, *Les Contes de Perrault / culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

Straparola, *Le Piacevoli Notti*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Bompiani, 1943.

Maria Tata (ed.), *The Cambridge companion to fairy tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Mary Tibaldi Chiesa, *Letteratura infantile*, Milano, Garzanti, 1961.

Francisco Vaz Da Silva, « Fairy-tale symbolism », dans *The Cambridge companion to fairy tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 97-116.

Francisco Vaz da Silva, *Fairy -Tale Symbolism: An Overview*, Oxford Research Encyclopedias, 25 January 2017, [Fairy-Tale Symbolism: An Overview | Oxford Research Encyclopedia of Literature](#).

Catherine Velay-Vallantin, « Little Red Riding Hood as Fairy Tale », dans *Out of the woods: the origins of the literary fairy tale in Italy and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp. 306-352.

Yvonne Verdier, « Little Red Riding Hood in Oral Tradition », dans *Marvels and Tales*, 1997, vol. 11, n°. ½, <https://www.jstor.org/stable/41388448>, [24/02/2022].

Philippe Walter, *La Fée Mélusine / le serpent e l'oiseau*, Paris, Imago, 2008.

Marina Warner, *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*, London, Chatto & Windus, 1994.

Jack Zipes, *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*, New York & London, Routledge, 1993.

*Ressources lexicales :*

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <https://www.cnrtl.fr>.

Dictionnaire universel, Furetière, <http://www.xn--furetiere-60a.eu/index.php/non-classifie/744938950>.

*Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. I A-L, Paris, 1694.*

*Le dictionnaire de l'Académie française. Vol. II M-Z, Paris, 1694.*

## Riassunto

Perrault pubblica *Histoires ou Contes du temps passé* nel 1697, anno in cui culmina la moda passeggera dei *contes de fées*. La *Querelle des Anciens et de Modernes* diede all'autore il pretesto per scrivere quest'opera a difesa dei Moderni e destinata ad un pubblico adulto. Oggi, invece, l'opera è considerata un celebre esempio di letteratura infantile e rimane lo scritto di maggior successo di Perrault, che desta l'interesse di critici e studiosi in diversi ambiti: le origini mitologiche delle fiabe, il loro significato psicanalitico, l'appartenenza al folklore o alla letteratura scritta, le fonti scritte o orali, la paternità dell'opera etc.

Questa tesi tratta l'opera in una sua edizione particolare: *Les Contes de Perrault*. Si tratta del libro strenna pubblicato da Pierre-Jules Hetzel, sotto lo pseudonimo di P.-J. Stahl, con ben 40 incisioni di diversi incisori, tutte realizzate a partire dai disegni preparatori di Gustave Doré, ispirati dal testo. L'opera comprende: *Le Petit Chaperon Rouge*, *Le Petit Poucet*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon ou la pantoufle de verre*, *Le Maître Chat ou le Chat Botté*, *Riquet à la Houppe*, *Peau d'Âne* – in una versione apocrifia e anonima in prosa –, *Les Fées* e *La Barbe-Bleue*.

In particolare, lo scopo della tesi è di analizzare i simboli presenti nel testo e nelle illustrazioni; solo alcune immagini saranno quindi prese in esame. I simboli sono esaminati dal punto di vista storico e sociale, dove possibile, ma soprattutto dal un punto di vista testuale, delle illustrazioni e psicanalitico. Alcuni simboli sono anche confrontati con altre rappresentazioni testuali e/o iconografiche di altre opere. I simboli analizzati sono: la fata e la bacchetta magica, la fonte e la foresta, il lupo e il cappuccetto rosso, l'orco, gli stivali delle sette leghe e la scarpetta di cristallo, la chiave insanguinata e il letto. Per "simbolo", si intende, in questo lavoro, personaggi emblematici delle fiabe, come la fata o l'orco, i luoghi più abitati dai personaggi, come la foresta, e, infine, alcuni oggetti magici, come la bacchetta o il cappuccio rosso.

Nel primo capitolo, è trattato il personaggio che, sebbene non sia molto frequente nelle fiabe, dà il nome a questo genere minore: la fata. Viene trattata prima di tutto dal punto di vista storico, ripercorrendone le origini: la fata nasce a metà strada tra la religione romana e la religione druidica della Gallia e quindi eredita caratteristiche appartenenti sia alle divinità minori romane, come le ninfe e le silvane, ma soprattutto le Parche, e agli spiriti dell'acqua, delle rocce e della foresta. Resistenti contro l'avanzata del cristianesimo che le rese delle figure diaboliche, sono persistite nelle credenze popolari col termine *fata*, plurale di *fatum*, destino. Oltre al ruolo di educatrici, la loro funzione principale è infatti di assistere alla nascita o al battesimo del neonato e di predirne il destino. Entrate in seguito nella letteratura scritta grazie ai grandi romanzi cavallereschi, e dopo secoli di oblio, sono state salvate da Perrault, e da altri scrittori prima di lui, per riscoprire un grande successo anche grazie alle raccolte folkloristiche moderne. Le funzioni della fata sono state

riscontrate in *La Belle au bois dormant*, dove le sette fate buone offrono doni alla principessa, mentre quella cattiva lancia una maledizione per il trattamento ricevuto; in *Riquet à la Houppe*, dove la fata che mitiga la bruttezza di Riquet con altrettanta intelligenza e il dono di darne tanta a chi ami, non può compensare con altrettanto intelletto la bellezza della principessa, che può però darne tanta a chi ami; infine in *Les Fées*, dove la stessa fata in vesti diverse ricompensa la fanciulla cortese e punisce invece quella scortese. Dopo qualche immagine sulle diverse rappresentazioni della fata in varie epoche e culture, l'incisione che raffigura Cenerentola e la fata madrina permette una riflessione sulla concezione di Perrault di questo personaggio. Si tratta di un personaggio rappresentato in modo del tutto umano: nel testo, invece di far apparire dal nulla una carrozza, la fata deve svuotare un'enorme zucca in un modo del tutto tradizionale, a mano, e per quanto riguarda il traino, deve andare a controllare se ci sono dei topi nella trappola in modo da trasformarli in cavalli. Inoltre, nemmeno le sue trasformazioni sono particolarmente fantasiose, poiché trasforma i sei topi in altrettanti cavalli color grigio topo. Oltre ad essere quindi una fata tipicamente francese, razionale e cartesiana, non sembra nemmeno una fata – Doré la rappresenta senza bacchetta e vestita come una cuoca –, ma una figura materna, una vera e propria madrina per Cenerentola. Il primo capitolo continua con il simbolo della bacchetta magica. Questo attributo della fata dimostra ancora una volta il legame di questo personaggio col tempo: la bacchetta infatti deriva dal fuso delle Parche, di cui Doré realizza una rappresentazione; Cloto fila il filo della vita, Lachesi misura il filo e Atropo lo taglia. Successivamente, è stato analizzato l'uso creativo di questo oggetto in *Peau d'Âne*, dove a farne un uso creativo non era la fata, bensì la principessa, e in *La Belle au bois dormant*. Il significato della bacchetta in quest'ultimo racconto è stato spiegato in termini psicanalitici: non è un emblema fallico, ma rappresenta il sesso femminile al momento della prima menstruazione, che causa nella principessa adolescente uno stato di maturazione sessuale, ossia il suo sonno centenario.

Il secondo capitolo tratta innanzitutto il luogo la fonte. Un luogo ancora strettamente legato alle apparizioni di fate sin da *Couldrette* e il suo *Roman de Mélusine* del XIV sec., che testimonia ancora le origini mitologiche e druidiche del personaggio e che compare in *Les Fées*. Anche il bosco, l'altro luogo trattato nel capitolo, è strettamente legato al meraviglioso: vi si incontrano creature come orchi, lupi, castelli addormentati e banchetti che escono dalle viscere della terra. Questo simbolo viene visto soprattutto attraverso gli occhi di Pierrot e dei suoi fratelli in *Le Petit Poucet*, una fiaba che potrebbe sembrare una sorta romanzo di formazione in miniatura: la foresta rappresenta il simbolo dell'iniziazione che mette alla prova e che richiede uno sforzo e una maturazione da parte dell'eroe principale per poter accedere alla fase successiva della propria vita, l'adolescenza o direttamente l'età adulta. Questo racconto ispira più di tutti gli altri

l'immaginazione di Doré, che realizza ben 11 disegni che rappresentano una natura romantica, a tratti sublime, ma che soprattutto amplifica ed esprime le emozioni dei bambini abbandonati dai genitori e persi nel folto della foresta: solitudine, smarrimento, paura, angoscia e oppressione. In *La Belle au bois dormant*, Doré rappresenta il momento in cui il bosco di spine lascia passare spontaneamente il principe in una scena che evoca un'anticipazione del matrimonio con la principessa: le fronde degli alberi formano la navata di una cattedrale gotica che porta il principe verso l'altare illuminato nell'abside. Il testo parla infatti di un fitto bosco di spine, arbusti, cespugli e grandi alberi che impediscono a qualsiasi principe, tranne quello destinato a rompere l'incantesimo, di avvicinarsi alla Bella addormentata e quindi qualsiasi esperienza sessuale prematura prima che la maturazione sessuale della principessa termini. In *Riquet à la Houppe*, la foresta prende un'altra accezione ancora: per la principessa bella e stupida, è il luogo dove la solitudine che prova è più sopportabile che a corte, dove l'alta società preferisce la sorella brutta e intelligente, dove può abbandonarsi ad una riflessione intima e sincera con se stessa per piangere della propria sorte; successivamente, la foresta diventa anche il luogo adatto a riflettere attentamente su quale sia, tra i suoi pretendenti, il principe degno della sua mano. Ma la foresta è anche il luogo dove, dopo il loro primo incontro, la principessa diventa intelligente quanto Riquet grazie all'amore che quest'ultimo prova per lei. Dopo un anno, la foresta diventa il luogo dell'amore ricambiato dalla principessa per Riquet, che fa in modo che i suoi difetti fisici scompaiano solo agli occhi della principessa stessa grazie all'amore che prova per lui. Diventando il luogo dell'amore che annulla i difetti nella persona amata, la foresta di questa fiaba diventa forse il luogo più realistico di tutta la raccolta.

Il terzo capitolo è completamente dedicato a una delle fiabe più famose: *Le Petit Chaperon Rouge*. Dopo aver preso in considerazione le tre illustrazioni che Doré realizza per questo racconto, è stato analizzato il simbolo del lupo. L'archetipo del lupo potrebbe essere stato, in versioni precedenti a quella di Perrault, un lupo mannaro: chiamato *loup-garou* o *bzou*, questa creatura pagana era in origine considerata positivamente e con ammirazione dalle popolazioni; successivamente invece, fu associato a forze ostili, distruttrici e ad esseri umani inadatti al vivere in società e, nel Medioevo, al diavolo e alle streghe. Probabilmente, Perrault non credeva in tutto ciò e lo trasformò in un semplice lupo. Nella storia infatti, il lupo, all'eccezione della capacità di parlare, è un semplice animale carnivoro che viene rappresentato in modo realistico nelle tavole di Doré e che quindi fa della fiaba un *conte d'avertissement* – con *Le Petit Poucet* e *La Barbe-Bleue* – che mette in guardia soprattutto i bambini da questi animali selvaggi, una minaccia reale nei boschi della Francia del XVII sec. La moralità in versi, non presente nell'edizione Hetzel, dà un'ulteriore interpretazione del lupo: Perrault parla del lupo come metafora eufemizzante dell'uomo che “mangia” le bambine ingenu e

sprovvedute abbastanza da dargli ascolto. Dopo aver analizzato due immagini dove questo significato del lupo è reso più evidente rispetto alle incisioni, è nella fotografia di Sarah Moon che l'equivalenza lupo e uomo e tra l'atto di nutrirsi e l'atto sessuale viene esplicitata. Per quanto riguarda l'altro simbolo, il cappuccetto rosso, si nota innanzitutto che Doré rappresenta un vero e proprio *capuchon*, non un cappuccio come lo si conosce in Italia e altrove, ma privo di colore. Questa caratteristica permette di avvicinarsi alle versioni precedenti a Perrault che introdusse questo dettaglio. È interessante notare il probabile gioco di parole tra *grand* e il *petit chaperon* della fiaba. Il simbolo in questione è stato successivamente analizzato attraverso il testo, che ne fa un motivo di inesperienza e immaturità di una bambina viziata dalla mamma e dalla nonna che non l'hanno avvertita dei pericoli del bosco. Il colore rosso potrebbe significare la sensualità e la lussuria o il legame col peccato e quindi con il diavolo e la stregoneria o ancora un'anticipazione della violenza del lupo e un avvertimento che la bambina non ha saputo cogliere e, benché l'uso di una cuffia rossa era anche prevista dal tipico abbigliamento femminile dell'epoca di Perrault, poteva anche rappresentare una proclamazione di individualismo e anticonformismo alla società.

Il quarto capitolo tratta un altro *croque-mitaine* della fiaba: l'orco. Il termine *ogre* appare per la prima volta proprio con Perrault che lo definisce come un "uomo selvaggio che mangiava i bambini piccoli". Si tratta di un personaggio dalle origini romane: *Orcus* infatti era il termine latino che designava la morte, il dio degli Inferi, Ade o Plutone, e gli Inferi stessi. Questo personaggio appare tra i personaggi principale in *Le Petit Poucet*, dove ha sette piccole *ogresses* come figlie ed è sposato con una orchessa che tuttavia non appartiene alla stessa natura del marito: l'unica vera orchessa appare in *La Belle au bois dormant* e rappresenta la suocera cattiva della principessa, ma Doré non ne realizza alcuna rappresentazione. La caratteristica principale dell'orco e della sua controparte femminile è l'antropofagia, e la predilezione per la carne dei bambini. Questo personaggio fa una rapida apparizione anche in *Le Chat Botté*, dove ha la capacità di potersi trasformare in qualsiasi animale, ma, a causa della sua limitata intelligenza, è facilmente imbrogliato dal gatto astuto. L'orco viene spesso rappresentato con gli occhi stralunati e con un coltello od una forca, oggetti che ricordano le sue origini legate al mondo dei morti. Ma il suo personaggio è molto cambiato rispetto a quello che altri autori e artisti gli hanno descritto precedentemente e contemporaneamente a Doré: quest'ultimo infatti lo rappresenta come un omaccione di grossa taglia, forzuto e che ama bere e mangiare, soprattutto i bambini, ma che ha ormai perso le caratteristiche animalesche; il testo di Perrault lo descrive come anche un buon marito, con una famiglia che non esita a bisticciare con la moglie su cosa cucinare per cena.

Il sesto capitolo si dedica alle calzature che appaiono nei vari racconti: gli stivali delle sette leghe e la scarpetta di cristallo. Gli stivali compaiono in *La Belle au bois dormant* ai piedi di un nano, ed è

in questa fiaba che vengono definiti come degli stivali “con i quali si facevano sette leghe con un solo passo”. Hanno invece un ruolo più importante in *Le Petit Poucet*, dove Doré ne rappresenta l’unica riproduzione: Pierrot se ne impadronisce, dimostrando ancora una volta il suo coraggio e astuzia, dopo che l’orco, lanciatisi al loro inseguimento, si addormenta stanco del viaggio; gli stivali hanno infatti lo svantaggio di stancare chi li porta. Hanno inoltre la capacità di adattarsi alla grandezza di chi le indossa, caratteristica che permette a Pierrot di usarle e di farne buon uso: grazie agli stivali infatti, Pierrot viene incaricato dal re del ruolo di messaggero e di portare ordini da un esercito lontano, servizio per il quale Pierrot viene ben pagato. Gli stivali rappresentano quindi la possibilità di riscatto e la ricompensa che Pierrot merita dopo aver portato a termine il processo di iniziazione cominciato nella foresta, riuscendo a rimettere in sesto la famiglia che viveva in uno stato di miseria. Questa possibilità di arricchimento che conferiscono gli stivali è presente anche in *Le Chat Botté*, sebbene non siano magici e siano addirittura di intralcio al gatto in delicate situazioni, come quando l’orco si trasforma in leone. Il capitolo continua con la scarpetta in *Cendrillon*, un tema che risale a migliaia di anni fa – insieme a una variante dello stesso simbolo, l’anello in *Peau d’Âne*. Doré non dà molta importanza alla scena della prova della scarpetta, ma il suo significato è invece molto ricco: la scarpa rappresenta il diritto di proprietà esercitato dal principe sull’amata ritrovata solo una volta che la scarpetta ne testimonia la vera identità; dal punto di vista psicanalitico, la scarpetta, insieme all’anello, simboleggia anche il sesso femminile e il piede e il dito in cui vengono infilati il sesso maschile, il tutto riproducendo più o meno esplicitamente la cerimonia nuziale. I testi di entrambe le fiabe insistono sulla piccola taglia del piede e del dito come caratteristiche prettamente femminili. Questa caratteristica, legata alla scarpetta in particolare, evidenzia il legame tra il racconto e la Cina, dove la fiaba è attestata fin dai tempi antichi: fino al secolo scorso, le donne cinesi subivano una pratica che consisteva nel rimpicciolire la misura dei piedi, che le rendevano particolarmente attraenti e femminili secondo i canoni dell’epoca creando un vero e proprio feticismo. Riguardo invece al materiale della scarpetta e assodato che si tratta di *verre* e non di *vair*, il cristallo o vetro rappresenterebbe la verginità della ragazza, che viene *lasciata* cogliere al principe intatta, sotto forma di scarpetta di vetro, perché possa ritrovarla.

Un altro oggetto magico è la chiave insanguinata di *La Barbe-Bleue*, rappresentata da Perrault nel momento in cui viene consegnata da Barba Blu alla moglie. A livello testuale, la chiave macchiata di sangue rappresenta la prova iniziatica a cui il marito sottopone la moglie e che questa non riesce a superare perché, vinta dalla curiosità, infrange l’unico divieto imposto dal marito. Dal punto di vista psicologico, la chiave, emblema fallico, che apre una porta, emblema degli organi sessuali femminili, rappresenta l’atto sessuale, che viene testimoniato della macchia di sangue, da questa

prospettiva, quindi, si tratta sempre del tradimento della fiducia del marito, ma più precisamente di un adulterio commesso dall'ennesima moglie, evento suggerito dal testo di Perrault.

L'ultimo capitolo tratta il simbolo del letto e i suoi vari usi. In *Le Petit Chaperon Rouge*, il letto ha una doppia connotazione: è sul letto che il lupo consuma il proprio pasto, inteso anche come metafora eufemizzante dell'atto sessuale; il letto in *La Belle au bois dormant*, viene invece usato dai due innamorati per passare insieme la prima notte di nozze, mentre in *Le Petit Poucet*, il letto è stranamente usato dalle sette piccole orchesse per consumare il loro pasto.

## *Table des matières*

Introduction	2
1. La fée	4
1.1. Les différentes représentations iconographiques des fées au cours des siècles	11
1.2. Le fuseau, la quenouille et la baguette	18
2. Les lieux du merveilleux	22
2.1. La source	23
2.2. La forêt	25
3. Le Loup et le Petit Chaperon Rouge	35
3.1. Le Loup	40
3.2. Le Petit Chaperon Rouge	46
4. L'Ogre	50
5. Les chaussures magiques	59
5.1. Les bottes de sept lieues	59
5.2. La pantoufle de verre	64
6. La clef ensanglantée	67
7. Le lit	72
Conclusion	75
Bibliographie	79
Ressources lexicales	82
Riassunto	83
Remerciements	90

### *Remerciements*

Je voudrais tout d'abord exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Madame Marika Piva. Je la remercie de m'avoir laissé traiter le sujet de ce mémoire, de m'avoir aidé et conseillé ; pour son soutien, pour le temps qu'elle a patiemment consacré à la correction de mes brouillons et pour sa disponibilité à répondre à temps à toutes mes mails et à toutes mes questions. Je remercie mes très chers parents et grands-parents, qui ont toujours été là pour moi. Je remercie ma sœur et mon frère, pour leurs encouragements et pour leur soutien constant. Enfin, je veux remercier Bacco, qui m'a silencieusement tenu compagnie et qui m'a permis de me distraire quand je ne savais plus comment continuer mon mémoire et de me défouler quand j'en avait besoin. Merci de m'avoir aidé à atteindre ce résultat satisfaisant et fatiguant, mais dont je suis extrêmement orgueilleux.

---

<sup>i</sup> Charles Perrault, *Contes*, Barcelone, Gallimard, 2018, p. 29. L'image d'ouverture et de conclusion sont tirées de Charles Perrault, *Les Contes de Perrault / dessins par Gustave Doré ; préface par P.-J. Stahl*, Paris, Hetzel, 1862, non paginé.