

การศึกษาพื้นที่ในเทพนิยายของมาดามโดแนว: จากการกักขังสู่การปลดปล่อย

นางสาวฉวีชชา กาญจโนภาส

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2561

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์นี้สามารถเข้าถึงได้ที่ [คลังปัญญาจุฬาฯ \(CUIR\)](#)

เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR) are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

ÉTUDE DE L'ESPACE DANS LES CONTES DE FÉES
DE MADAME D'AULNOY : DE L'ENFERMEMENT À L'ÉMANCIPATION

Vanichcha Kanchanobhas

Cette Thèse Fait Partie des Études Supérieures
Conformément au Règlement du Diplôme d'Études Supérieures
Section de Langue et Littérature Françaises
Département des Langues Occidentales
Faculté des Lettres
Université Chulalongkorn
Année Académique 2018
Droit de l'Université Chulalongkorn

Sujet	ÉTUDE DE L'ESPACE DANS LES CONTES DE FÉES DE MADAME D'AULNOY : DE L'ENFERMEMENT À L'ÉMANCIPATION
Par	Vanichcha Kanchanobhas
Section	Langue et Littérature françaises
Directeur de Thèse	Professeur assistant Piriya-dit Mani-t, Ph.D.

Accepté par l'École des Gradués, Université Chulalongkorn comme faisant partie du programme de Doctorat, conformément au Règlement du Diplôme de Doctorat :

..... Doyenne de la Faculté des Lettres

(Professeur Kingkarn Thepkanjana, Ph.D.)

Le Jury

..... Président

(Professeur assistant Paniti Hoonswaeng, Ph.D.)

..... Directeur de Thèse

(Professeur assistant Piriya-dit Mani-t, Ph.D.)

..... Membre

(Professeur assistant Atiporn Sathirasut, Ph.D.)

..... Membre

(Mademoiselle Suwanna Satapatpattana, Ph.D.)

..... Membre

(Professeur émérite Sodchuen Chaiprasathna, Ph.D.)

วนิชา กาญจนภาส : การศึกษาพื้นที่ในเทพนิยายของมาดามโคแนว: จากการกักขังสู่การปลดปล่อย
(ÉTUDE DE L'ESPACE DANS LES CONTES DE FÉES DE MADAME D'AULNOY :
DE L'ENFERMEMENT À L'ÉMANCIPATION) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: ศศ.ดร.พิริยะดิศ
มานิตย์

ในเทพนิยายของมาดามโคแนว พื้นที่เกี่ยวพันกับเรื่องเพศอย่างลึกซึ้ง กามตัณหาเป็นแรงจูงใจผลักดันให้
ตัวละครตัวหนึ่งกักขังหญิงสาวตัวละครอีกตัวหนึ่ง การอยู่ในพื้นที่ปิดมีผลต่อเพศวิถีของผู้ถูกคุมขัง การหนี
จากที่คุมขังเกี่ยวพันกับความเป็นความตาย หากพยายามหลบหนีแล้วไม่สำเร็จ โทษทัณฑ์ที่จะได้รับมีตั้งแต่การ
สิ้นสภาพความเป็นมนุษย์ไปจนถึงการเสียชีวิต ยุทธวิธีเดียวที่ช่วยให้ตัวละครหนีได้สำเร็จคือการใช้สัญชาตญาณ
แห่งความตาย การออกจากที่ปิดและได้มาอยู่ในพื้นที่เปิดช่วยให้ตัวละครสนองความต้องการทางเพศได้อย่างเสรี
ตลอดจนเจริญเติบโต มีวุฒิภาวะ อย่างไรก็ตาม รสนิยมทางเพศบางประการเหมาะที่จะสนองในพื้นที่ปิดมากกว่า
ตัวละครของมาดามโคแนวซับซ้อนย้อนแย้ง มีความปรารถนาที่ขัดกันเอง เนื่องจากไม่มีพื้นที่แบบใดเลยที่จะสนอง
ความต้องการได้อย่างสมบูรณ์แบบ เมื่ออยู่ในพื้นที่ปิดก็จะแสวงหาเสรีภาพในพื้นที่เปิด แต่เมื่ออยู่ในพื้นที่เปิด
กลับถวิลหาความปลอดภัยจากพื้นที่ปิด ความซับซ้อนดังกล่าว ที่สุดแล้วเป็นภาพสะท้อนของมนุษย์ทุกผู้ทุกนาง
ทุกยุคทุกสมัย อันแสดงให้เห็นว่า เทพนิยายของมาดามโคแนวมีคุณค่าอันเป็นสากล

ภาควิชา ภาษาตะวันตก

ลายมือชื่อนิสิต _____

สาขาวิชา ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส

ลายมือชื่ออ.ที่ปรึกษาหลัก _____

ปีการศึกษา 2561

578 01680 22 : LANGUES ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS CLÉS : MADAME D'AULNOY / CONTES DE FÉES / ESPACE / PSYCHANALYSE

VANICHCHA KANCHANOBHAS : ÉTUDE DE L'ESPACE DANS LES CONTES DE FÉES DE MADAME D'AULNOY : DE L'ENFERMEMENT À L'ÉMANCIPATION. DIRECTEUR DE THÈSE : PROFESSEUR ASSISTANT PIRIYADIT MANIT, Ph.D.

Dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, l'espace est étroitement lié à la sexualité. L'Éros constitue un mobile capital qui pousse un personnage à en enfermer un autre. La prison affecte la sexualité du prisonnier. L'évasion de la prison relève de la question de la vie et de la mort. Une tentative ratée est punie : le châtiment va de la déshumanisation au trépas. Le Thanatos constitue le seul moyen qui permet l'émancipation. S'évader du clos et se retrouver dans l'ouvert permettent une libération sexuelle, et aussi une maturité pleinement développée. Néanmoins, certains désirs sexuels tendent plutôt à s'épanouir dans l'espace fermé. Les personnages de M^{me} d'Aulnoy sont ainsi complexes et contradictoires, ayant des aspirations le plus souvent opposées. Ni le clos ni l'ouvert ne les comblent : enfermés, ils cherchent la liberté dans l'espace ouvert ; libres, ils aspirent à la protection dans l'espace fermé. Une telle complexité et une telle contradiction sont en fin de compte le reflet de tous les temps, ce qui souligne l'universalité de l'œuvre de notre conteuse.

Département Langues Occidentales

Signature de l'étudiant _____

Section Langues et littérature françaises

Signature du Directeur _____

Année académique 2018

de Thèse

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude la plus profonde à M. Piriyadit Manit, mon Directeur de Thèse, qui était toujours patient et qui n'était jamais las de me donner les conseils précieux, l'inépuisable bienveillance et le soutien incomparable tout au long de ce parcours initiatique. Ma dette est grande envers mon Maître, le plus grand adjuvant, sans qui je n'aurais pas pu terminer ma recherche.

Je voudrais remercier M. Paniti Hoonswaeng qui m'a fait connaître notre baronne d'Aulnoy et qui m'a accordé la sympathie chaleureuse et l'appui inimitable dont j'ai vraiment besoin au cours de mes plusieurs années de recherche.

Je voudrais témoigner ma reconnaissance à Monsieur le professeur Jean-Marcel Paquette qui m'a présenté la revue *AGATHOS* dans laquelle j'ai publié une partie de ma thèse. Il m'a d'ailleurs transmis son expérience académique et m'a fourni de très chères suggestions.

J'adresse une pensée reconnaissante à M. Dominique Ducard, professeur à l'Université Paris-Est Créteil, qui a accepté d'être professeur référent et qui m'a donné des conseils durant mon séjour de documentation en France.

Je tiens également à remercier M^{me} Julie Pomponi de sa relecture minutieuse de ce travail.

Je voudrais remercier l'École des Gradués de m'avoir accordé, à l'occasion du 72^e anniversaire du Roi Rama IX, une bourse qui me permet ce voyage de trois ans dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy.

Mes remerciements vont également au gouvernement français et l'Ambassade de France en Thaïlande qui m'ont accordé une bourse de recherche d'un mois, laquelle m'a donné l'occasion de trouver les travaux des chercheurs qui ont précédemment parcouru la forêt des contes de la comtesse.

Je dois enfin un grand merci à ma famille : ma mère, mon père et ma sœur, qui n'ont jamais cessé de trouver de nouveaux moyens pour m'encourager. Je n'ai pas oublié, je n'oublie pas et je n'oublierai pas qu'« il était une fois » ces trois fées qui m'ont fait découvrir les contes de fées depuis que j'étais au sein maternel.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
RÉSUMÉ (en thaï).....	iv
RÉSUMÉ (en français).....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
CHAPITRE I : INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE II : EMPRISONNEMENT.....	14
I. L'emprisonneur : motivations.....	14
1. L'élimination du rival d'amour.....	14
- Un amant jaloux.....	15
- Une mère haineuse.....	17
- Des sœurs ombrageuses.....	28
2. L'art de séduction.....	29
- Des sadiques.....	29
- Des incestueux.....	35
- Une lesbienne latente.....	40
3. La prolongation du soi.....	43
- Désir d'un successeur.....	44
- Désir d'une illustre alliance.....	45
- Désir d'émancipation vis-à-vis de la mère.....	48
II. Le prisonnier : les troubles de la vie sexuelle.....	51
1. Le choix d'objet sexuel pervers.....	52
- Un amant indigne.....	52

	Pages
- Zoophilie.....	54
2. De l'immobilité spatiale à l'immobilité sexuelle.....	60
3. La castration : enfermement et dévirilisation.....	68
III. L'évasion punie.....	78
1. La déshumanisation.....	78
- Animalisation.....	79
- Objectivation.....	85
2. La mort.....	91
CHAPITRE III : ÉVASION.....	101
I. Thanatos libérateur.....	101
1. L'agressivité dirigée vers l'emprisonneur.....	102
- Du meurtre au parricide.....	103
- Castration.....	113
2. L'autodestruction.....	121
- Auto-humiliation.....	122
- Autocastration.....	124
- Suicide.....	128
II. Éros libéré.....	134
1. Une vierge consommatrice d'homme.....	134
1.1 Une île impénétrable.....	135
1.2 Une île qui se laisse volontairement déflorer.....	138
1.3 Une île dévoratrice.....	146

	Pages
2. L'inceste.....	150
3. La neutralisation des rôles sexués.....	159
III. Poétique du mouvement : de la prison utérine à la cour de la maturité.....	167
1. À l'issue de la prison utérine.....	168
2. À la découverte de la Forêt de libido.....	177
2.1 Forêt du Ça.....	178
2.2 Forêt-prison : le Ça indomptable.....	184
2.3 De la maîtrise du Ça à la sortie de la forêt.....	187
3. Arrivée à la cour ou une maturité atteinte.....	190
- Au pays de la sublimation : le cas du <i>Pigeon et la Colombe</i>	196
CHAPITRE IV : ENFERMEMENT VOLONTAIRE.....	201
I. Prisonnier de sa propre image : le narcissisme.....	202
1. « La vallée de miroir ».....	202
2. « La salle d'or ».....	210
II. Prisonnier de son propre passé : le temps-prison.....	217
1. La gloire-prison.....	219
2. La rancune-prison : les fées esclaves de leur désir de se venger.....	228
III. Prisonnier de la terre-mère : le retour au sein maternel.....	239
1. Les amants autochtones.....	243

	Pages
2. L'amant-plante.....	254
3. L'auto-ensevelissement.....	261
CHAPITRE V : CONCLUSION.....	275
RÉFÉRENCES.....	287
BIOGRAPHIE.....	296

À Âkon, mon grand-père
qui m'a appris ce que c'est la persévérance et la soif du savoir

À Âma, ma grand-mère
qui m'a appris par sa vie le stoïcisme et l'altruisme

CHAPITRE I

INTRODUCTION

« L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. »

Rousseau, *Du Contrat social*, I, 1

Cette présente étude se propose une analyse de l'espace dans l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy. Le corpus comprend tous les contes de fées de cette conteuse, soit 25 récits¹ dont nous nous permettons de faire ici la liste :

1. *L'Île de la Félicité*
2. *Gracieuse et Percinet*
3. *La Belle aux cheveux d'or*
4. *L'Oiseau bleu*
5. *Le Prince Lutin*
6. *La Princesse Printanière*
7. *La Princesse Rosette*
8. *Le Rameau d'or*
9. *L'Oranger et l'Abeille*
10. *La Bonne Petite Souris*
11. *Le Mouton*
12. *Finette Cendron*
13. *Fortunée*

¹ Nous nous référons à Élisabeth Lemirre (éditrice), *Cabinet des fées*. Arles : Philippe Picquier, 2000.

14. *Babirole*
15. *Le Nain jaune*
16. *Serpentin vert*
17. *La Princesse Carpillon*
18. *La Grenouille bienfaisante*
19. *La Biche au bois*
20. *La Chatte blanche*
21. *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*
22. *Le Pigeon et la Colombe*
23. *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*
24. *Le Prince Marcassin*
25. *Le Dauphin*

Ce qui inspire le sujet de notre recherche, c'est cette constatation objective que dans tous ces 25 contes sans exception, le problème de l'emprisonnement n'est jamais absent, que la prison est omniprésente, que dans chaque récit il y a au moins un personnage enfermé. L'omniprésence de l'emprisonnement dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy peut être illustrée par le tableau récapitulatif suivant :

Contes	Personnages enfermés
<i>L'Île de la Félicité</i>	Félicité
<i>Gracieuse et Percinet</i>	Gracieuse
<i>La Belle aux cheveux d'or</i>	Avenant
<i>L'Oiseau bleu</i>	- Florine - Charmant

<i>Le Prince Lutin</i>	La princesse de l'île des Plaisirs tranquilles
<i>La Princesse Printanière</i>	Printanière
<i>La Princesse Rosette</i>	Rosette
<i>Le Rameau d'or</i>	- Torticolis - Trognon
<i>L'Oranger et l'Abeille</i>	- Aimé - Aimée
<i>La Bonne Petite Souris</i>	- La reine-mère - Joliette
<i>Le Mouton</i>	Merveilleuse
<i>Finette Cendron</i>	- Finette - Les sœurs aînées de Finette
<i>Fortunée</i>	le prince Œillet
<i>Babiole</i>	Babiole
<i>Le Nain jaune</i>	- Toute-Belle - le roi des mines d'or
<i>Serpentin vert</i>	Laidronnette
<i>La Princesse Carpillon</i>	Carpillon
<i>La Grenouille bienfaisante</i>	- La reine-mère - Moufette
<i>La Biche au bois</i>	Désirée
<i>La Chatte blanche</i>	La princesse Chatte Blanche
<i>Belle Belle ou le Chevalier Fortuné</i>	Belle Belle
<i>Le Pigeon et la Colombe</i>	Constancia

<i>La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri</i>	Belle Étoile
<i>Le Prince Marcassin</i>	Marthesie
<i>Le Dauphin</i>	- Livorette - Alidor - Le petit prince

En empruntant l'expression à Charles Mauron, nous pourrions dire que, chez M^{me} d'Aulnoy, la prison, cet espace clos par excellence, relève bel et bien d'une « métaphore obsédante ² ». Et devant une telle obsession, notre curiosité est inévitablement suscitée. Séquestration, cellule, emprisonneur, geôlier, espace sans issue, prisonnier, souffrance de l'enfermement, aspiration à l'émancipation, quête de la liberté, reconquête de l'espace ouvert, tout nous pousse à nous poser cette question : *quelle est la signification de cette spatialité ?*

À cette question, nous avons trouvé, après avoir entrepris notre recherche, une réponse, que nous présentons comme une hypothèse et que nous nous proposerons de confirmer dans les pages qui suivent. Notre hypothèse, c'est que : *dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, l'espace relève d'un élément bien érotisé ; la spatialité est étroitement liée à la sexualité ; la vie sexuelle des personnages dépend essentiellement de l'espace où ils se trouvent ; la fermeture ainsi que l'ouverture spatiales déterminent largement la satisfaction ou la frustration sexuelles ; Éros et Topos vont toujours de pair.*

² Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*. Paris : Librairie José Corti, 1980.

Les travaux académiques sur l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy ne font pas défaut. Mais aucun des ouvrages dont nous disposons ne nous offre une réponse bien satisfaisante à la question que nous nous sommes posée. Sinon, notre travail n'aurait eu aucune raison d'être ! Toutefois, il existe des auteurs qui nous précèdent et qui abordent les questions qui nous intéressent.

À notre connaissance, le livre de Jean Calvet et Marcel Cruppi, datant de 1956, est le premier ouvrage rédigé au XX^e siècle à évoquer M^{me} d'Aulnoy. Pourtant, les deux auteurs ne consacrent que quelques paragraphes pour parler des animaux chez notre conteuse³.

L'ouvrage de Jean Mainil ne nous aide guère à mieux comprendre l'espace et la sexualité dans l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy. Pourtant, si ce livre nous intéresse, c'est parce que son auteur explique pourquoi la conteuse reste méconnue. À en croire Mainil, les aristocrates du XVII^e siècle, auquel appartient notre baronne, traitent les contes de fées d'un genre peu sérieux, c'est-à-dire de bagatelle. Au XIX^e siècle, l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy n'est pas mieux appréciée car c'est l'époque où on classe frénétiquement les œuvres littéraires en fonction de leur public : les contes de fées, quoiqu'ils soient à l'origine nés au salon, destinés alors aux adultes, sont considérés désormais comme littérature de jeunesse⁴.

³ Jean Calvet et Marcel Cruppi, *Les animaux dans la Littérature Française*. Paris : Fernand Lanore, 1956. p. 87.

⁴ Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Paris : Kimé, 2001. p. 20-21.

La thèse de Raymonde Robert s'avère incontournable pour tous ceux qui étudient M^{me} d'Aulnoy. L'auteure explique la naissance des contes de fées en France. Robert fait une étude comparative portant sur plusieurs contes de fées dérivant d'un même conte type et montre l'influence d'un conteur sur un autre. Comparant les actions et les personnages, elle s'intéresse également à trouver la ressemblance et la différence de la description spatiale de chaque version ; par exemple la maison d'ogres dans *Finette Cendron* est similaire à celle dans *Le Petit Poucet* de Charles Perrault. L'importance de cette thèse réside dans le fait qu'elle est considérée comme l'étude pionnière des contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, sans laquelle d'autres travaux critiques n'auraient pas pu voir le jour⁵.

Christine Rousseau a fait un travail minutieux en se focalisant particulièrement sur la technique d'écriture, la narration et la stylistique dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy. L'étude de l'espace ne fait pas défaut dans cette thèse. L'auteure parle de lieux utopiques, qui constituent un monde merveilleux, tels que les châteaux et la forêt, qui est pour elle « lieu de tous les possibles ». Pourtant, la partie consacrée au problème de l'espace reste relativement minime par rapport à l'importance que Rousseau accorde à celui de la composition⁶.

Charlotte Trinquet, dans son article intitulé « Voix clandestine dans les contes de fées, L'exemple de « Finette Cendron » de Mme d'Aulnoy », propose une lecture psychanalytique très intéressante et son intérêt porte aussi sur l'espace. Seulement,

⁵ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle* (Thèse). Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1982.

⁶ Christine Rousseau, *Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVII^e siècle* (thèse). Université de Grenoble : thèse soutenue le 19 octobre 2013.

Trinquet ne s'intéresse qu'à un seul conte comme l'indique le titre de son travail. L'auteure explique d'une manière limpide le sens caché des espaces importants comme la maison parentale, le château des ogres. D'après Trinquet, quitter la maison parentale, tuer le couple d'ogres, puis prendre l'hébergement de ces derniers comme propriété, cela désigne symboliquement le dépassement du complexe d'Œdipe chez les protagonistes⁷. La thèse de cette universitaire nous influencera énormément surtout dans notre étude sur le symbolisme des mouvements des personnages⁸. D'ailleurs, la même auteure rédige un autre travail, *Le contes de fées français (1690-1700), Traditions italiennes et origines aristocratiques*. Mais le problème spatial n'a pas d'espace dans ce livre⁹.

Dans son ouvrage écrit en anglais, *The Tower and the well : a psychological interpretation of the fairy tales of Madame d'Aulnoy*, Amy Vandelyn Degraff étudie le sens symbolique des espaces à l'aide de la psychanalyse sans s'appuyer sur les données ayant trait à l'auteure. D'après Degraff, le développement des personnages se traduit par leur voyage. Ces personnages, d'abord enfermés dans la tour, se libèrent et se retrouvent dans un lieu merveilleux, symbole de l'acquisition du savoir spirituel. Pendant leur voyage, les personnages passent inévitablement par l'espace symbole de la découverte du ça, à savoir la forêt, l'île déserte ou le palais des méchants pervers. Même si Degraff se consacre à l'étude de l'espace, son corpus ne comprend que 6

⁷ Charlotte Trinquet, « Voix clandestine dans les contes de fées. L'exemple de « Finette Cendron » de Mme d'Aulnoy » in *Cahiers du dix-septième : An interdisciplinary Journal*, X-2, janvier 2006. p. 69 [En ligne]. http://se17.bowdoin.edu/files/CahiersX2%282006%29Trinquet65_82.pdf.

⁸ Voir notre chapitre III.

⁹ Charlotte Trinquet, *Le contes de fées français (1690-1700), Traditions italiennes et origines aristocratiques*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2012.

contes. Par ailleurs, le problème de l'enfermement et l'émancipation féminine ne constituent pas le noyau de cette recherche¹⁰.

Nous devons énormément à Anne Defrance, auteure des *contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Defrance consacre entièrement un grand chapitre pour traiter de la sexualité dans les contes de notre baronne. La pulsion orale, la pulsion scopique et le fantasme homosexuel sont particulièrement mis en relief. Le problème de la sexualité est également abordé dans les parties consacrées à l'étude des personnages et à la référence mythologique. Defrance affirme, par exemple, que la transformation en animal dans certains contes comme *Serpentin vert* et *La Biche au bois* permet de représenter la scène sexuelle ; que la scène de l'arrosage dans *Fortunée*, qui implique l'allaitement et qui se fait entre un cousin et une cousine, suggère un rapport incestueux. Quant à l'étude portant sur le problème de l'espace, l'ouvrage de Defrance n'en comporte pas une étude exhaustive. N'empêche que l'auteure propose une interprétation des symboles spatiaux qui sera très utile à notre recherche. Par exemple, dans *La Biche au bois*, le fait de quitter le palais parental équivaut à la sortie du monde aseptisé et l'arrivée à la forêt, lieu de violence et de cruauté, permet à l'héroïne de devenir pleinement femme. En examinant *L'Oiseau bleu*, Defrance indique que le passage de l'espace, d'un espace supérieur à un espace inférieur, tient lieu d'une chute sociale des personnages¹¹.

¹⁰ Amy Vandelyn Degraff, *The Tower and the well : a psychological interpretation of the fairy tales of Madame d'Aulnoy*. Birmingham : Summa publications, INC., 1984.

¹¹ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998.

Une autre auteure incontournable, c'est Nadine Jasmin qui, en 2002, publie *Naissance du conte féminin*¹², qu'elle abrégera en 2008 dans l'article « Naissance du conte féminin : Madame d'Aulnoy¹³ ». Nous lui devons cette remarque capitale que c'est la baronne qui donne naissance au nouveau genre de « conte de fées », contrairement à l'idée reçue d'après laquelle le même rôle était assumé par Charles Perrault. Le conte de fées est ainsi un genre essentiellement féminin. De surcroît, son étude sur l'espace maternel protecteur influencera notamment notre travail à propos de « l'enfermement volontaire » (voir notre chapitre IV).

Danielle Simpson a recours, entre autres, à une lecture psychanalytique et montre que la tour dans *La Belle aux cheveux d'or* présente un aspect phallique et connote le pouvoir masculin le plus redoutable du roi¹⁴.

Anne E. Duggan travaille sur l'aspect queer dans les films de Jacques Demy, lesquels sont inspirés par les contes de fées y compris ceux de M^{me} d'Aulnoy. Même si les contes de fées ne constituent pas ici l'objet d'étude à proprement parler, cet ouvrage nous permet de mieux comprendre quelques contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, notamment sous leurs aspects queer et spatial. L'auteure nous montre qu'il existe un effacement de frontière sexuelle dans *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*. Pour elle, l'héroïne éponyme essaie de franchir la norme et l'espace destiné aux femmes pour

¹² Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*. Paris : Éditions Champion, 2002.

¹³ Nadine Jasmin, « Naissance du conte féminin : Madame d'Aulnoy » in *Contes des fées* (Édition critique et établie par Nadine Jasmin). Paris : Honoré Champion, 2008.

¹⁴ Danielle Simpson, *Essai d'Analyse de quatre contes de fées de Madame d'Aulnoy* (thèse). Montréal : 1976.

occuper un rôle de figures patriarcales. L'auteure aborde aussi la façon dont M^{me} d'Aulnoy conçoit son univers : celle-ci tient à créer une utopie féminine¹⁵.

L'aspect utopique de l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy préoccupe d'autres auteures. Caroline T. Trost prétend que la baronne invente une utopie et des utopiennes. Ses contes influencent peut-être les fictions au XX^e siècle qui ont l'utopie pour thème, par exemple *Herland* de Charlotte Perkins Gilman. Selon Trost, le nom de M^{me} d'Aulnoy pourrait s'ajouter à celui de Gilman et à celui de de Beauvoir, tout nuancées que soient les idées de ces « féministes¹⁶ ». De même, Marie-Agnès Thirard, dans sa thèse de doctorat, consacre quelques-unes de ses sous-parties pour expliquer la création de l'utopie. L'auteure explique que, pour inventer un pays merveilleux, il est nécessaire d'abolir toutes les contingences terrestres, c'est-à-dire tous les éléments liés au monde réel. M^{me} d'Aulnoy supprime ainsi le temps humain dans l'île des Plaisirs tranquilles, lieu principal dans *Le Prince Lutin*. Thirard révèle également que l'absence de la notion du temps dans ladite île évoque *Utopia* de Thomas More¹⁷.

En ce qui concerne la séparation entre monde réel et monde féerique, Bottigheimer montre que *L'Île de la Félicité*, le premier conte de M^{me} d'Aulnoy, est le seul qui peint le voyage des personnages depuis le monde humain jusqu'à l'entrée dans

¹⁵ Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés : Les contes queer de Jacques Demy*. (traduit de l'anglais par Jean-François Cornu). Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

¹⁶ Caroline T. Trost, « Belle-Belle ou le Chavalier Fortuné » : A liberated woman in a tale by Mme d'Aulnoy » in *Merveilles et contes*, vol. V, No. 1 May 1991.

¹⁷ Marie-Agnès Thirard, *Les contes de fées de Madame d'Aulnoy : une écriture de subversion* (thèse). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Septentrion, 1998.

l'univers féérique. En revanche, d'autres contes se passent uniquement dans le monde de fées¹⁸.

Tandis que certains auteurs voient dans l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy une expérimentation d'un monde utopique, d'autres, par contre, prétendent découvrir la valeur référentielle de chaque lieu dans les textes de la comtesse. D'après ces auteurs, les lieux fictifs ont leur référent ; ils renvoient tous à des lieux réellement existants. Rori Bloom, par exemple, écrit un livre sur le château de Versailles et la description spatiale dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, dans lequel elle compare la description du décor de chaque conte à chaque zone de Versailles. Selon cette auteure, les palais dans *Gracieuse et Percinet*, *L'Oiseau bleu*, *La Chatte blanche* et *Finette Cendron* sont de vraies imitations de la résidence du Roi-Soleil. Le grand jardin avec la grotte et la fontaine évoqué dans la dernière page de *Gracieuse et Percinet* est l'image exacte du jardin de Versailles. Les murs du Palais de cristal dans *Gracieuse et Percinet* et la salle de glaces dans *La Belle aux cheveux d'or* ne sont rien d'autres que la reproduction de la Galerie des glaces¹⁹. À cela s'ajoute la remarque d'Anne E. Duggan, qui trouve un lien étroit entre la description de l'île de la Félicité et le hameau de Marie-Antoinette. Nous trouvons pourtant cette remarque insensée car le hameau en question est bâti presque cent ans après la publication du conte. Nous avons l'impression qu'il

¹⁸ Ruth B. Bottigheimer, « Marie-Catherine d'Aulnoy, *Tales of the Fairies* (1697) and *New Tales, or The Fashionable Fairies* (1698) » in *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. New York : SUNY Press, 2012.

¹⁹ Rori Bloom, « Technicians of Enchantments: Versailles in the Work of Perrault and Aulnoy » in *Lieux et culture dans la France du XVII^e siècle*. (Proceeding of a meeting organized by the Society of Seventeenth-Century French Studies and the North American Society for Seventeenth Century French Literature and held at Queen Mary, University of London in July 2011.) Berne : Peter Lang AG, 2012.

faut inverser l'ordre d'explication : la description de l'univers de M^{me} d'Aulnoy inspire-t-elle la construction de ce fameux lieu de récréation²⁰ ?

Quelques auteures affirment que, dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, la privation de parole connote la privation de liberté : ne pas pouvoir parler, c'est en quelque sorte devenir prisonnier ; le mutisme passe pour une sorte de prison. D'après ces auteures, cela représente la condition féminine du XVII^e siècle : les femmes à cette époque n'ont guère de liberté d'expression ; la plume, que les femmes écrivains prennent pour écrire et s'exprimer, devient ainsi une clé qui leur permet de s'évader et de s'émanciper²¹.

Lewis C. Seifert étudie les contes de fées de 1690 à 1715 et affirme que ces contes reflètent une société machiste de la période en question. Dans une telle société, les femmes subissent injustement des maltraitances, manquent de liberté, s'apparentent ainsi aux prisonnières. Bref, pour ces femmes, la prison, c'est la société patriarcale où elles s'enferment²².

Mentionnons enfin quelques travaux qui soulignent un lien étroit entre la création des contes de fées et les salons. L'écriture des contes constitue une quête

²⁰ Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés : Les contes queer de Jacques Demy*. (traduit de l'anglais par Jean-François Cornu). Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

²¹ Voir par exemple Patricia Hannon, « Feminine voice and the motivated text : Madame d'Aulnoy and the Chevalier de Mailly » in *Merveilles et Contes*. Vol. 1, No. 1 May 1988. Colorado : University of Colorado, 1988. et Catherine Marin, « Silence ou éloquence : les héroïnes des contes de fées de l'époque classique » in *Merveilles et Contes*. Vol. X, No. 2 December 1996. Colorado : University of Colorado, 1996.

²² Lewis c. Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715*. New York : Cambridge University Press, 2006.

féminine de la liberté²³. Les salons, où brillent les mondaines y compris notre baronne, passent ainsi pour un lieu d'évasion²⁴.

Il y a donc une lacune à combler. Tantôt on traite de l'espace sans parler de la sexualité. Tantôt on étudie la sexualité sans s'intéresser au problème de l'espace. Tantôt on aborde les deux sujets mais, hélas, on ne traite pas de tous les contes de notre baronne. Ainsi, l'existence des travaux antérieurs n'empêche pas l'hypothèse de notre recherche d'être originale. Nous prétendons que notre travail serait le premier à prêter une attention soutenue au rapport intime entre le topos et l'éros et à explorer tout l'univers de M^{me} d'Aulnoy en ne négligeant aucun de ses contes.

Pour confirmer l'hypothèse de notre recherche, nous avons divisé notre travail en 3 parties. Dans la première partie (chapitre II), nous avons étudié la souffrance des personnages enfermés ainsi que la frustration sexuelle qui résulte de l'enfermement. Dans la deuxième partie (chapitre III), il s'agit d'examiner la corrélation entre la libération spatiale et la libération sexuelle. Dans la troisième partie (chapitre IV), notre attention s'est tournée vers l'attitude paradoxale des personnages de M^{me} d'Aulnoy qui préfèrent curieusement un espace fermé pour laisser une voie libre à leur éros.

²³ Jean-Paul Sermain, *Les contes de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Éditions Desjonquères, 2005.

²⁴ Anne E. Duggan. *Salonnières, Furies, and Fairies : The Politics of Gender and cultural Change in Absolutist France*. Newark : University of Delaware Presse, 2005.

CHAPITRE II

EMPRISONNEMENT

La prison est omniprésente dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy. Dans tous ses contes, il doit y avoir sans exception un personnage enfermé d'une manière ou d'une autre dans un espace clos. Dans ce chapitre, nous étudierons donc les personnages-emprisonneurs d'une part et les personnages-prisonniers d'autre part. Pourquoi un personnage décide-t-il d'enfermer un autre ? Quel est le mobile d'une telle agressivité ? Et dans la prison, quel est l'état du personnage dont l'espace est limité ? Est-il possible qu'on s'évade de sa prison ? Telles sont les questions qui dirigent les études qui suivent.

I. L'EMPRISONNEUR : MOTIVATIONS

Dans cet univers féerique où un personnage met en prison un autre, il paraît intéressant de connaître tout d'abord l'agresseur ou l'emprisonneur. L'agression n'est pas un acte gratuit : en emprisonnant sa victime, l'emprisonneur est toujours motivé. Il s'agira donc d'examiner les motivations en question.

1. L'élimination du rival d'amour

Si l'agresseur incarne sa victime, c'est d'abord parce que cette dernière est son rival d'amour. La prison représente ainsi un moyen qui permet d'éliminer l'obstacle à la satisfaction amoureuse.

- Un amant jaloux

L'Éros génère la violence, surtout lorsque s'y ajoute la jalousie. Dans *La Belle aux cheveux d'or*, le roi veut épouser la princesse éponyme. Il envoie un ambassadeur lui demander sa main. Mais c'est un échec : la Belle aux cheveux d'or se refuse de l'épouser. Avenant est un jeune et beau page. Sa loyauté envers roi est irréprochable. En apprenant l'échec de l'ambassadeur, il dit à tout le monde que s'il avait été chargé de la mission, il aurait pu ramener la princesse à la cour de son maître. Cependant, ce qui est dit par le dévouement sera altéré et empoisonné par de mauvaises langues. Ceux qui n'aiment pas Avenant rapportent son discours au monarque de cette façon : « il prétend être plus beau que vous, et qu'elle [la princesse] l'aurait tant aimé, qu'elle l'aurait suivi partout¹ ». Malheureusement, le roi s'en laisse convaincre. Furieux, il considère son favori comme un rival dont il est jaloux. Du coup, il ordonne d'enfermer le pauvre dans une tour close.

Voilà le roi qui se met en colère, en colère tant et tant, qu'il était hors de lui. Ah, ah, dit-il, ce joli mignon se moque de mon malheur, et il se prise plus que moi ; allons, qu'on le mette dans ma grosse tour, et qu'il y meure de faim.

Les gardes du roi furent chez Avenant, qui ne pensait plus à ce qu'il avait dit ; ils le traînèrent en prison et lui firent mille maux².

Plus tard l'emprisonneur se rend compte de son erreur : son page n'est pas si insolent qu'il se l'imaginait. Le prisonnier est donc libéré. Gracié, Avenant est parti

¹ *La Belle aux cheveux d'or*, p. 23.

² *Ibid.*

voir la Belle aux cheveux d'or et il parvient, après tant d'épreuves, à la persuader d'accepter la proposition de son maître. Là, la peine d'Avenant aurait pris fin. Mais le malheur veut que la Belle aux cheveux d'or ait de l'affection pour lui. Or la jalousie d'amour est une maladie irrémédiable. Pour le roi, quelques paroles médisantes de la part des méchants suffisent à lui inspirer un soupçon fatal. Se doutant de l'infidélité de son page, il ne pense qu'à l'éliminer et, pour ce faire, l'agresseur a recours une fois de plus à la prison : « Vraiment, je m'en avise ; qu'on aille le mettre dans la tour avec les fers aux pieds et aux mains³ », dit le mari jaloux.

Dans *Le Rameau d'or*, Trasimène et la fée Bénigne sont amoureux l'un de l'autre, mais un enchanteur désire la fée également. Jaloux, l'enchanteur coupe la main de Trasimène et pour s'en débarrasser pour toujours, il transforme son rival en un aigle à l'aide de son pouvoir magique. La victime raconte :

[...] il y a deux cents ans qu'un perfide enchanteur me retient en ces lieux. Nous aimions l'un et l'autre l'admirable fée Bénigne ; j'étais souffert, il était jaloux. Son art surpassait le mien ; et voulant s'en prévaloir pour me perdre, il me dit d'un air absolu, qu'il me défendait de la voir d'avantage.

[...] il parut, et d'un coup de sabre il sépara ma main de mon bras. [...] et sur le champ je me sentis couvert de plumes ; je fus métamorphosé en aigle⁴.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Rameau d'or*, p. 113.

Le corps animal où Trasimène est contraint de s'enfermer peut être considéré comme une prison, dans la mesure où le prisonnier, ainsi métamorphosé, a perdu toutes ses libertés humaines. Homme, Trasimène aurait pu goûter les délices amoureux auprès de sa chère. Cloîtré dans le corps d'un aigle « deux cents ans », comment se peut-il qu'il jouisse de ce plaisir d'amour ?

- Une mère haineuse

L'univers créé par M^{me} d'Aulnoy paraît d'autant plus affreux que la mère peut devenir bourreau. En effet, pour traiter d'une rivalité d'amour, la conteuse va jusqu'à mettre en concurrence la mère et sa fille. En psychanalyse, il s'agit d'un conflit œdipien qui oppose le parent à l'enfant de même sexe. Et si la génitrice et sa créature entretiennent une relation conflictuelle, c'est parce que les deux rivales visent le même homme : le père. Chez M^{me} d'Aulnoy, la mère agit exactement de la même façon qu'un amant jaloux : quand elle est possédée par la jalousie, elle n'hésite pas à enfermer sa rivale.

Dans *Gracieuse et Percinet*, l'héroïne a perdu sa mère depuis le début du conte. Cependant, le roi, son père, se remarie avec Grognon, qui est devenue ainsi la belle-mère de la princesse. Cette belle-mère est le substitut de la défunte reine. Or, loin d'être une mère douce, elle se révèle une marâtre qui rivalise avec la belle-fille parce qu'elle aspire à être la plus belle et le seul amour du roi. Elle enferme Gracieuse chaque fois que celle-ci attire l'attention du roi et qu'on admire sa beauté au lieu de la sienne.

À l'arrivée de Grognon dans le royaume du roi, Gracieuse se pare magnifiquement à tel point qu'elle est devenue le centre du regard de tous les

seigneurs. Au contraire, Grognon, tout en portant les vêtements les plus raffinés, « est plus laide et plus mal bâtie qu'une paysanne » et « ressembl[e] à un paquet de linge sale⁵ ». De plus, Gracieuse possède le plus beau cheval sur lequel Grognon, envieuse, désire monter. À peine Grognon se trouve-t-elle sur la bête que le gracieux cheval est déchaîné et la traîne terriblement sur les rochers et les arbrisseaux. Embarrassée par ces incidents, la marâtre dont l'amour-propre est profondément blessé clastre sa belle-fille dans sa chambre et ordonne ses suivantes à la fouetter.

À peine y fut-elle [Gracieuse] entrée, qu'on ferma les portes [...] Allons, allons, courage criait l'impitoyable Grognon du fond de son lit ; qu'on me l'écorche, qu'il ne reste pas un petit morceau de cette peau blanche qu'elle croit si belle⁶.

La princesse est victime de la jalousie de son bourreau une fois de plus lors d'un tournoi organisé par le roi pour vanter la beauté de Grognon. Mais elle en est frustrée. D'abord au lieu d'admirer sa beauté, tout le monde adore celle de Gracieuse qui s'installe derrière elle. Puis Percinet, le héros du conte, est arrivé, mais il n'est pas là pour rendre hommage à la beauté de la nouvelle reine. Il montre le portrait de Gracieuse en déclarant que cette dernière est la plus belle. Humiliée, Grognon élimine sa rivale en l'abandonnant dans une forêt obscure.

[...] s'éloignant d'elle [Gracieuse] d'une grande vitesse, ils laissèrent cette belle et malheureuse fille toute seule. Elle marcha quelque temps sans savoir où elle allait ; tantôt se heurtant contre un arbre ; tantôt

⁵ *Gracieuse et Percinet*, p.12.

⁶ *Ibid.*

tombant ; tantôt embarrassée dans les buissons ; enfin, accablée de douleur, elle se jeta par terre, sans avoir la force de se relever⁷.

La forêt est un espace sans mur, mais elle peut être une prison puisqu'une fois retrouvé dans ce lieu ténébreux et très dense d'arbres, on se perd et ne peut en sortir. En plus, après avoir jeté sa belle-fille dans un huis clos sylvestre, la marâtre trompe son mari en le faisant croire que la princesse est morte. Pour leurrer le père, elle met une bûche qui tient lieu de Gracieuse dans le cercueil avant de l'enterrer⁸. Le cercueil est un autre espace fermé, et cette fermeture est renforcée par l'enterrement. Même si ce n'est qu'une tromperie, la vengeance de Grognon souligne combien la mère haineuse est obsédée d'enfermer la « belle »-fille tant haïe.

Grâce à Percinet, Gracieuse arrive à se libérer de sa prison. Elle retourne chez elle pour annoncer à son père qu'elle est encore vivante. Content, le roi la caresse et l'invite à dîner tête à tête avec lui sans que la belle-mère le sache. Grognon devient folle de rage aussitôt qu'elle a appris cette nouvelle. Le texte précise nettement que : « Quand les créatures de Grognon allèrent lui dire le retour de la princesse, et qu'elle soupait avec le roi, elle commença de faire la forcenée⁹ ». La folie de Grognon est une réaction d'une femme jalouse, mais ce peut être aussi une aberration d'une mère œdipienne qui ne peut supporter que le père et la fille partagent ensemble un moment agréable dans une ambiance si douce. Dans la mentalité d'une jalouse, l'espace d'amour ne peut comporter que deux amants. C'est ainsi que la pauvre princesse devient encore une fois captive de sa belle-mère.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 17. Nous soulignons.

Grognon, transportée de joie, la traîna, avec le secours de ses femmes, dans un cachot où elle la fit déshabiller. On lui ôta ses riches habits, et on la couvrit d'un pauvre guenillon de grosse toile, avec des sabots dans ses pieds, et un capuchon de bure sur sa tête¹⁰.

Chez cette marâtre, la haine œdipienne dépasse toute imagination. Elle fait creuser dans le jardin un profond trou au-dessus duquel elle met une grosse pierre. Elle trompe Gracieuse en disant qu'il y a un trésor sous cette pierre. Quand l'héroïne essaie de la lever, afin de l'y enfermer et de se débarrasser ainsi de sa rivale pour toujours, Grognon la pousse dans le trou et le ferme avec la pierre : « Dès qu'elle fut au bord, Grognon la poussa rudement dans le puits, et on laissa retomber la pierre qui le fermait¹¹ ».

Le problème de la rivalité qui oppose une belle-mère à sa belle-fille est repris dans *L'Oiseau bleu*. Pourtant, dans ce conte, ce problème est traité d'une manière déguisée. D'abord, le père, objet de dispute entre les deux rivales, est remplacé par un prince charmant. En plus, la rivalité n'oppose pas la belle-mère à la belle-fille d'une manière directe : la princesse Florine et le prince Charmant éprouvent un amour réciproque et cet amour a pour l'obstacle la belle-mère de la princesse ; toutefois, la marâtre ne convoite pas le prince pour elle-même, mais c'est pour que sa propre fille, Truitonne, se marie avec lui. Il s'agit donc d'une rivalité entre Florine et Truitonne, et la belle-mère persécute sa belle-fille au profit de sa propre géniture.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

Cependant, il est difficile de distinguer Truitonne et sa mère. Les deux travaillent en équipe, visent le même but et collaborent à éliminer la princesse Florine. Agissant toujours en duo, la mère et la fille partagent les mêmes sentiments. Ainsi, quand elles apprennent que le prince leur préfère la princesse, le texte précise leur réaction commune : « La reine au désespoir, et Truitonne inconsolable de n'avoir pas la préférence sur la princesse¹² », comme si c'était en fait un sujet collectif, voire un être unique. Il n'est donc pas inexact de dire qu'en rivalisant avec Truitonne, la princesse Florine rivalise aussi avec sa belle-mère. Or, cette belle-mère, comme Grognon, est une marâtre qui n'hésite pas à agresser sa belle-fille si celle-ci ose désirer le même homme qu'elle. Et pour se débarrasser de sa rivale, on l'enferme :

[...] l'on enfermait Florine dans une tour, où ils ne se verraient point. En effet, aussitôt qu'elle fut retournée dans sa chambre, quatre hommes masqués la portèrent au haut de la tour, et l'y laissèrent dans la dernière désolation [...]¹³.

Chez M^{me} d'Aulnoy, les princesses sont victimes de la cruauté de leur belle-mère, mais il arrive aussi que leur agresseur soit leur propre mère biologique. Pourtant, par rapport aux belles-mères, l'agressivité des mères biologiques est refoulée, masquée, difficile à détecter.

Un nombre de contes de M^{me} d'Aulnoy présente un motif cher aux contes de fées : l'oubli de la reine qui est assez négligente pour ne pas inviter une fée le jour de la naissance de la princesse ; et cette négligence causera une conséquence néfaste à

¹² *L'Oiseau bleu*, p. 33.

¹³ *Ibid.*

l'enfant. La particularité des contes de M^{me} d'Aulnoy est que la conséquence néfaste que la princesse doit subir suite à l'imprudence de sa mère est spécifique : elle sera enfermée.

Dans *La Princesse Printanière*, la reine n'invite pas la fée Carabosse à la cérémonie de la naissance de sa fille, si bien que la méchante fée jette un mauvais sort à l'enfant. Pour protéger leur fille, la reine et le roi décident de mettre la princesse dans un lieu bien fermé.

Là-dessus, le roi fit bâtir une tour couverte, où il n'y avait point de fenêtre ; l'on y voyait clair qu'avec de la bougie. On y arrivait par une voûte, qui allait une lieue sous terre ; c'était par là que l'on apportait aux nourrices et aux gouvernantes tout ce qu'il leur fallait. Il y avait de vingt pas en vingt pas de grosses portes qui fermaient bien, et des gardes partout¹⁴.

Dans *La Biche aux bois*, la fée de la fontaine rend féconde la reine. Celle-ci promet de l'inviter au palais le jour de la naissance de la princesse. Cependant après l'accouchement, la reine appelle toutes les fées sauf celle à qui elle doit la vie du bébé. Cette fée est tellement furieuse qu'elle condamne la petite princesse.

Ha ! trop ingrate reine, dit l'écrevisse, vous n'avez donc pas daigné vous souvenir de moi ? Est-il possible que vous ayez si tôt oublié la fée de la fontaine, et les bons offices que je vous ai rendus en vous menant chez mes sœurs ? Quoi ! vous les avez toutes appelées, je suis la seule que vous négligez, il est certain que j'en avais un pressentiment [...]

¹⁴ *La Princesse Printanière*, p. 81.

[...] je veux bien vous avertir que si elle [la princesse] voit le jour avant l'âge de quinze ans, elle aura lieu de s'en repentir, il lui en coûtera peut-être la vie¹⁵.

Du coup, de peur que la malédiction se réalise, on décide de détenir la malheureuse dans un lieu hermétiquement fermé.

[...] la triste reine demanda aux fées un moyen pour préserver sa fille des maux qui la menaçaient. [...] il fallait bâtir un palais sans portes ni fenêtres, y faire une entrée souterraine, et nourrir la princesse dans ce lieu jusqu'à l'âge fatal où elle était menacée¹⁶.

Dans *Serpentin vert*, la princesse aînée est maudite par la fée Magotine que la reine-mère a oublié d'inviter : la méchante fée doue la pauvre fille « d'être parfaite en laideur¹⁷ ». Suite à cet incident, la reine-mère trouve difficile de regarder sa fille qu'elle nomme « Laidronnette ». Laidronnette, quant à elle, ne peut plus supporter sa laideur et s'exile dans un pays désert sans que ses parents empêchent. Un jour, elle retourne chez ses parents pour assister à la cérémonie du mariage de sa sœur jumelle, mais personne ne l'accueille. Laidronnette se retrouve alors solitaire dans son château éloigné que personne ne daigne fréquenter¹⁸. On pourrait dire que la pauvre princesse est obligée de s'enfermer dans sa laideur.

Dans *Babiole*, le motif de l'oubli fait défaut mais la reine-mère a commis une autre faute qui n'en est pas moins fatale : elle dit du mal de la fée Fanferluche.

¹⁵ *La Biche au bois*, p. 286.

¹⁶ *Ibid.*, p. 287.

¹⁷ *Serpentin vert*, p. 217.

¹⁸ *Ibid.*, p. 218.

Malheureusement, on est au courant de la médisance : « vous murmurez contre moi, que vous m'accusez de vos déplaisirs, et que vous me rendez responsable de tout ce qui vous arrive¹⁹ ». La fée se venge, et cette vengeance tombe sur la princesse Babiole : dès sa naissance, la fée la transforme en une guenon. Babiole subit le même sort que Laidronnette : la peau bestiale devient sa cage ; personne ne veut s'approcher d'elle et on la jette dans une prison de la solitude. Pire encore, elle est mainte fois enfermée, sous l'ordre de sa mère, dans un espace clos comme une boîte²⁰ et un château²¹.

Tout acte manqué, y compris l'oubli, n'est pas un acte innocent : il traduit un désir inavouable de celui qui l'a commis, et ce désir peut relever de la sexualité ou de l'agressivité²². Ainsi, la négligence des mères qui ont oublié d'inviter les fées n'est pas gratuite ; ces oublis doivent s'interpréter comme des manifestations de l'inconscient de ces mères. En se refoulant, elles se croient tendres : s'il faut emprisonner les enfants, c'est pour les préserver des malédictions des méchantes fées. Mais ce sont ces mères qui sont l'origine de toute souffrance des princesses : sans leur négligence, leurs filles n'auraient pas dû se réduire à la captivité. Ces mères affectueuses, en fin de compte, ne sont pas différentes des marâtres : elles finissent par mettre leurs filles en prison. Or incarcérer quelqu'un, c'est se débarrasser de ce prisonnier. Si les marâtres sont intéressées à emprisonner leurs belles-filles qui sont pour elles leurs rivales d'amour, ne pourrait-on pas dire la même chose pour les mères biologiques ? Celles-ci ont oublié d'inviter les fées, ce qui entraîne une colère des

¹⁹ *Babiole*, p. 185.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p.195.

²² Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

dernières. Cela offre un bon prétexte aux mères de limiter l'espace de leurs filles, et, en conséquence, de débarrasser leur sphère familiale de leurs créatures. Qu'elles en soient conscientes ou non, ces mères parviennent, grâce à leur oubli, à chasser les enfants-intrus de leur espace où, après l'élimination, il ne reste qu'elles-mêmes et leur mari. À cet égard, ce que dit la reine-mère de Babiole est fortement révélateur :

[...] quelle sera l'horreur du roi pour un tel enfant ! [...] La reine eut quelque peine à s'y résoudre ; mais comme on lui dit que le roi venait dans sa chambre, elle demeura si confuse et si troublée, que sans délibérer davantage, elle dit à sa dame d'honneur de faire de la guenon tout ce qu'elle voudrait²³.

N'entendrait-on pas par là que pour la reine, sa chambre n'est destinée qu'à elle et le roi ? Pas de place pour le tiers !

Dans cette perspective, *Finette Cendron* présente la plus troublante des mères haineuses. À la différence des mères biologiques analysées plus haut, la reine de ce conte n'a pas besoin de commettre un acte manqué, elle n'a pas besoin d'un prétexte pour éliminer ses enfants ; son agressivité est terriblement manifeste, non masquée. Au début du récit, on apprend qu'il s'agit d'une reine déchue : elle et son mari, le roi, ont été chassés de leur royaume et, suite à cet incident, doivent vivre une vie misérable. Un jour, le roi demande un conseil à sa femme pour s'en sortir :

Nous voilà hors de notre royaume, nous n'avons plus rien, il faut gagner notre vie et celle de nos pauvres enfants ; avisez un peu ce que

²³ *Babiole*, p. 185.

nous avons à faire, car jusqu'à présent je n'ai su que le métier de roi, qui est fort doux²⁴.

La reine, qui a d'après le texte « beaucoup d'esprit²⁵ », trouve des moyens pour avoir de quoi manger : on fera des filets dont on prendra des oiseaux à la chasse et des poissons à la pêche. Or, si la reine se montre une femme tendre qui sait soulager les maux de son mari, elle est pourtant une mauvaise mère qui néglige ses enfants et qui ne pense qu'à s'en débarrasser :

À l'égard de nos trois filles, ce sont de franches paresseuses, qui croient encore être de grandes dames ; elles veulent faire les demoiselles. Il faut les mener si loin, si loin, qu'elles ne reviennent jamais ; car il serait impossible que nous puissions leur fournir assez d'habits à leur gré.

Le roi commença de pleurer, quand il vit qu'il fallait se séparer de ses enfants. Il était bon père, mais la reine était la maîtresse. Il demeura donc d'accord de tout ce qu'elle voulait [...] ²⁶.

Pour accentuer la cruauté de cette mère, le conte précise bien qu'elle se résout à éliminer les trois pauvres princesses à trois reprises même ! Pour la première fois, la mère a beau emmener ses filles dans « un grand bois²⁷ » pour les y abandonner, elles parviennent à regagner leur maison. Pour la deuxième reprise, la méchante génitrice conçoit ce dessein : « Je les mènerai d'un autre côté, encore plus loin, et je suis

²⁴ *Finette Cendron*, p. 164.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

certaine qu'elles ne reviendront pas²⁸ ». Les trois génitures sont pourtant revenues. La reine ne se décourage pas. Quelle détermination ! Pour la troisième tentative, la marâtre laisse ses filles dans « un désert²⁹ », et cette fois, elle arrive à se débarrasser des indésirables :

Pour cette fois la reine alla plus loin encore qu'elle n'était allée : mais pendant une nuit obscure, elle les quitta et revint trouver le roi ; elle arriva fort lasse et fort aise de n'avoir plus un si grand ménage sur les bras³⁰.

Notons d'ailleurs le sadisme de cette mère qui se sent satisfaite en éliminant ses enfants (« fort aise de n'avoir plus un si grand ménage sur les bras »).

Les trois princesses se perdent dans le désert. Or, comme la forêt que nous avons étudiée à partir de *Gracieuse et Percinet*, cet espace sans repères peut être une prison. En abandonnant ses filles dans le désert, lieu de perte par excellence, la reine rejoint les autres marâtres qui éliminent leurs génitures en les jetant dans un lieu sans issue. L'état prisonnier de ces princesses est d'autant plus renforcé qu'elles trouvent dans ce désert un château habité par un ogre et une ogresse, et celle-ci enferme farouchement les trois filles dans une cave afin de les manger plus tard :

Quand elles [les princesses] entendirent l'ogresse parler ainsi [de les manger], elles s'enfuirent, croyant se pouvoir sauver, mais une seule de ses enjambées en valait cinquante des leurs ; elle courut après et les reprit, les unes par les cheveux, les autres par la peau du cou ; et les

²⁸ *Ibid.*, p. 167.

²⁹ *Ibid.*, p. 168-169.

³⁰ *Ibid.*, p. 168.

mettant sous son bras, elle les jeta toutes trois dans la cave qui était pleine de crapauds et de couleuvres, et l'on ne marchait que sur les os de ceux qu'ils avaient mangés³¹.

Ainsi, les trois victimes sont détenues dans la cave quelques jours avant d'être enfermées pour toujours à l'intérieur du corps de l'ogresse dévoratrice.

Il n'est pas gratuit que l'agresseur des enfants est l'ogresse. Nadine Jasmin montre que dans les contes de M^{me} d'Aulnoy, les monstres qui dévorent comme, par exemple, une géante, un dragon ou un lion, représentent l'image d'une « mère terrible³² ». Dans ce conte, en effet, l'ogresse est un véritable écho de la reine : les deux femmes, chacune à sa façon, punissent les enfants en leur infligeant un huis clos. Il est aussi intéressant de noter que l'ogresse, tout en étant mariée, n'a pas d'enfants. La présence des trois filles chez elle pourrait la gêner, et c'est ainsi qu'elle n'hésite pas à les dévorer : son château ne reçoit aucun intrus ; il doit n'y avoir qu'elle et son mari. Ne trouve-t-on pas ici l'écho de la reine qui, elle, est « fort aise de n'avoir plus un si grand ménage sur les bras » ?

- Des sœurs ombrageuses

Si les mères sont méchantes, les sœurs ne sont pas moins hostiles. L'aînée peut devenir bourreau de sa cadette ; la prison peut être créée par la rivalité sororale.

Dans *Finette Cendron*, un bal est organisé par le prince. Les deux aînées de l'héroïne tiennent à s'y rendre, elles se parent de beaux habits de façon à se faire

³¹ *Ibid.*, p. 170

³² Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*. Paris : Éditions Champion, 2002. pp. 665 ; 660.

remarquer par le prince. Pourtant, dans cette guerre de séduction, la cadette est mise à l'écart : les deux aînées ont transformé leur maison en prison ; elles ont ordonné des tâches ménagères à leur cadette de façon à l'empêcher de sortir :

Dès qu'elles furent habillées, elles dirent à Finette qu'elles allaient se promener, qu'elle demeurât à la maison à faire le ménage et la lessive, et qu'à leur retour tout fût net et propre ; que, si elle y manquait, elles l'assommèrent de coups. La pauvre Finette, qui avait le cœur serré de douleur, resta seule au logis, balayant, nettoyant, lavant, sans se reposer, et toujours pleurant³³.

2. L'art de séduction

Le bourreau agresse sa victime parce qu'elle est rivale d'amour. Mais il arrive aussi qu'on enferme quelqu'un parce qu'on l'aime. Dans une mentalité déviée, l'emprisonneur est persuadé que la prison est un moyen de séduction : pour se faire aimer, on incarcère la personne qu'on aime.

- Des sadiques

Un nombre de contes présentent des amants sadiques qui enferment l'objet de leur désir pour se faire aimer. Voici les noms des agresseurs et de leurs victimes.

Contes	Agresseurs	Victimes
<i>L'Oiseau bleu</i>	Truitonne	Charmant
<i>Le Rameau d'or</i>	Enchanteur	Brillante

³³ *Finette Cendron*, p. 172.

	La reine des Météores	Sans-Pair
<i>La Bonne petite souris</i>	Le prince du pays des Larmes	Joliette
<i>Le Mouton</i>	La fée Ragotte	Le roi Mouton
	Le roi Mouton	Merveilleuse
<i>Le Nain jaune</i>	Le Nain jaune	Toute-Belle
	La fée du Désert	Le roi des mines d'or
<i>Serpentin vert</i>	Serpentin vert	Laidronnette
<i>Le Pigeon et la Colombe</i>	Ogre	Constancia
<i>Le Prince Marcassin</i>	Marcassin	Marthesie

Dans tous les cas, il s'agit d'un amour non partagé : l'agresseur aime la victime qui ne l'aime pas³⁴. Dans *Le Prince Marcassin*, par exemple, le héros a une affection pour Marthesie, mais il avoue : « c'est d'aimer sans être aimé³⁵ ».

Dans *La Bonne Petite Souris*, le prince du pays des Larmes aime Joliette, sa dindonnière, mais celle-ci rejette son amour.

Elle lui répondait fièrement : Je ne vous épouserai point, vous êtes trop laid, vous ressemblez à votre cruel père. Laissez-moi en repos avec mes petits dindons ; je les aime mieux que toutes vos braveries³⁶.

³⁴ Cette situation rappelle une situation racinienne telle que Roland Barthes a révélée dans son *Sur Racine*. Dans les tragédies de Racine, il y a toujours un amour non réciproque, si bien que le critique dit en une fameuse équation : A a tout pouvoir sur B, A aime B qui ne l'aime pas.

Voir : Roland Barthes, *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963. pp. 28-29.

³⁵ *Le Prince Marcassin*, p. 432.

³⁶ *La Bonne Petite Souris*, p. 149.

Dans *Le Mouton*, la fée Ragotte est amoureuse du roi qui ne l'aime pas. Elle le supplie vainement de l'aimer.

Je [la fée Ragotte] demande ton cœur ; mes yeux te l'ont demandé mille et mille fois ; tu ne les as pas entendus, ou pour mieux dire, tu n'as voulu les entendre. [...] Eh bien, aime-moi³⁷.

Face à l'amour non partagé, les agresseurs croient tous que pour conquérir le cœur, il faut enfermer le corps. Dans *L'Oiseau bleu*, Truitonne rêve de se marier avec Charmant, mais c'est une déception. Elle demande donc l'aide à la fée Soussio, sa marraine. Celle-ci punit l'homme qui refuse la main de sa filleule en le métamorphosant en un oiseau :

Voyez-vous qu'on a tort de ne pas prendre une si belle personne pour sa femme ! Non, non, elle ne la sera pas, s'écria Soussio en colère, tu n'as qu'à t'envoler par cette fenêtre, si tu veux, car tu seras sept ans oiseau bleu³⁸.

Charmant est ainsi enfermé dans un corps animal. Il ne s'en libérera qu'en acceptant Truitonne comme son épouse. La méchante fée exige la rançon :

[...] qu'elle mènerait Truitonne dans le palais du roi Charmant ; qu'elle y resterait quelques mois, pendant lesquels il prendrait sa résolution de

³⁷ *Le Mouton*, p. 159.

³⁸ *L'Oiseau bleu*, p. 37.

l'épouser, et qu'elle lui rendrait sa figure : quitte à reprendre celle d'oiseau s'il ne voulait pas se marier³⁹.

Dans *Le Nain jaune*, la fée du Désert enlève le roi des mines d'or, puis l'enferme dans une caverne, de façon qu'il s'offre à elle :

Cette mauvaise fée du Désert, qui était venue avec le Nain jaune pour seconder dans l'enlèvement de la princesse, eut à peine vu le roi des mines d'or, que son cœur barbare devenant sensible au mérite de ce jeune prince, elle en voulut faire sa proie, et l'emporta au fond d'une affreuse caverne, où elle le chargea de chaînes qu'elle avait attachées à un rocher ; elle espérait que la crainte d'une mort prochaine lui ferait oublier Toute-Belle ; et l'engagerait de faire ce qu'elle voudrait⁴⁰.

La méchante fée a privé la liberté à l'homme qu'elle aime. Du côté du prisonnier, sa liberté peut être rachetée, mais au prix de son cœur. La fée, déguisée en une nymphe dit : « si vous êtes entre les mains de cette femme, vous n'en sortirez point qu'après l'avoir épousée⁴¹ ».

Dans *Le Pigeon et la Colombe*, l'ogre, qui aime la princesse Constancia, la met dans une tour bien fermée sur une haute montagne⁴². Le monstre a recours à la prison pour forcer la belle à l'épouser :

Quand le furieux géant tint la charmante Constancia, il lui dit qu'il voulait l'épouser, et la rendre la plus heureuse personne de l'univers ;

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ *Le Nain jaune*, p. 209.

⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

⁴² *Le Pigeon et la Colombe*, pp. 388-389.

qu'elle serait maîtresse de tous ses trésors, qu'il aurait la bonté de l'aimer [...] il dit à la princesse qu'il lui donnait un an, pendant lequel il ne lui ferait aucune violence ; mais que si elle ne prenait pas dans ce temps la résolution de le satisfaire, il l'épouserait malgré elle, et qu'ensuite il la ferait mourir ; qu'ainsi elle pouvait voir ce qui l'accommoderait le mieux⁴³.

Chez cet ogre emprisonneur, le sadisme est inquiétant : le viol est même fantasmé (« il l'épouserait malgré elle »).

En dehors des cas déjà mentionnés, il y a encore le Nain jaune qui enferme Toute-Belle⁴⁴, les sorciers qui emprisonnent Sans-Pair et Brillante⁴⁵, le méchant prince qui incarcère Joliette⁴⁶, et la fée Ragotte qui tient le roi Mouton en réclusion⁴⁷.

Enfermées dans les quatre murs, les victimes n'ont pas tant de choix : s'offrir à leur bourreau ou rester prisonniers et mourir. Leur choix est limité à l'instar de l'espace où elles se trouvent. Il est des cas où les prisonnières finissent par consentir au désir de leur emprisonneur. Ces cas montrent que, bien des fois, la prison est un moyen efficace pour la séduction.

Dans *Le Prince Marcassin*, le héros éponyme incarcère Marthesie en fermant « si bien l'entrée de la caverne, qu'il [est] impossible à Marthesie de se sauver⁴⁸ ». La

⁴³ *Ibid.*, pp. 389-390.

⁴⁴ *Le Nain jaune*, p. 209.

⁴⁵ *Le Rameau d'or*, p. 121, 123.

⁴⁶ *La Bonne Petite Souris*, p. 151.

⁴⁷ *Le Mouton*, pp. 159-160.

⁴⁸ *Le Prince Marcassin*, p. 446.

victime est ainsi « enfermée dans la grotte sans en pouvoir sortir⁴⁹ ». Retenue dans un lieu sans sortie, Marthesie ne peut rien faire pour résister au désir du sanglier. Enfin, elle se rend :

Mais, belle Marthesie, lui dit-il, voulez-vous demeurer avec moi sans être ma femme, car vous pouvez compter que je ne vous permettrai point de sortir d'ici ? Elle redoubla ses pleurs et ses prières, il n'en fut point touché ; et après avoir contesté longtemps, elle consentit à le recevoir pour époux, et l'assura qu'elle aimerait aussi chèrement que s'il était le plus aimable prince du monde⁵⁰.

Le même dénouement se répète dans *Serpentin vert*. Captivée dans le palais du roi des pagodes⁵¹, Laidronnette est obligée de céder au serpent, son agresseur : « Enfin elle consentit de prendre le roi invisible pour époux⁵² ».

Dans *Le Mouton*, le roi Mouton jette la princesse Merveilleuse dans un lieu dont l'entrée est bien bouchée avec une grosse pierre⁵³, et c'est dans cette prison que la victime devient amante de son agresseur.

Il [le roi Mouton] aimait si passionnément Merveilleuse qu'elle vint aussi à le considérer, et ensuite à l'aimer. Un joli mouton, bien doux, bien caressant ne laisse pas de plaire, surtout quand on sait qu'il est roi

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Serpentin vert*, p. 224.

⁵² *Ibid.*, p. 225.

⁵³ *Le Mouton*, p. 157.

et que la métamorphose doit finir. Ainsi la princesse passait doucement ses beaux jours, attendant un sort plus heureux⁵⁴.

Le sadisme désigne « perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation infligée à autrui⁵⁵ ». En enfermant l'objet de son désir, l'agresseur a sans aucun doute commis un acte sadique. Il est curieux de constater que les personnages qui s'adonnent à cette pratique « inhumaine » sont rarement humains : il s'agit des méchants sorciers, des monstres (les ogres), et des êtres bestiaux (Marcassin et Serpentin vert).

- Des incestueux

Une telle perversion se trouve aussi dans la famille. Il y a des pères et des mères qui éprouvent d'un amour incestueux. Le plus souvent, il s'agit d'un amour possessif : on aime et est tellement jaloux d'un de ses enfants qu'on tient à ne le garder exclusivement que pour soi. Et pour satisfaire ce désir aberrant, les incestueux ont recours à la prison.

Dans *Le Mouton*, le roi-père aime tendrement Merveilleuse, sa fille cadette. Cette tendresse n'est pourtant pas ordinaire. Aux yeux de ce père, c'est la cadette qui, parmi ses trois filles, est sans conteste sa favorite : « la cadette était la plus aimable et la mieux aimée⁵⁶ » ; le texte précise encore : « Le roi son père lui donnait plus de robes et de rubans en un mois, qu'aux autres en un an⁵⁷ ». De surcroît, le père étant un roi guerrier, quand il est revenu de la guerre, sa favorite est la première qu'il

⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁵ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 428.

⁵⁶ *Le Mouton*, p. 153.

⁵⁷ *Ibid.*

désire revoir. On dirait un chevalier galant d'une littérature courtoise qui lutte pour sa dame : « il revient bien vite dans son château pour revoir sa petite Merveilleuse qu'il aimait tant⁵⁸ ».

Des péripéties font que la princesse a dû quitter le royaume de son père. Mais plus tard, elle y revient pour assister aux mariages de ses sœurs aînées. On ne la reconnaît pas et tout le monde est fasciné par sa beauté éclatante. Parmi les admirateurs, on compte bien évidemment le roi, qui désire vivement séduire cette invitée étrangère. Il agit en amant, en commençant par un regard dévorant : « le roi la regardait avec une attention et un plaisir qui lui fit craindre d'en être reconnue⁵⁹ ». Puis, le désir de possession chez ce séducteur s'avoue lorsqu'il ordonne à ses sujets de fermer toutes les portes dans l'intention de séquestrer la belle : « le roi qui avait espéré de la rejoindre et qui brûlait de la connaître, fut au désespoir de ne plus la voir ; il ordonna absolument que, si jamais elle revenait, on fermât toutes les portes sur elle, et qu'on la refît⁶⁰ ».

Ce roi-père fait donc partie des sadiques qui enferment les filles qu'ils convoitent : celui-là transforme son palais en une prison de manière à ne pas laisser la belle princesse partir. Une question se pose tout de même : s'agit-il vraiment d'un inceste ? En ayant envie de convoiter l'étrangère, le père reconnaît-il sa fille ?

Oui et non. D'un côté, il est évident qu'en séduisant son invitée, le roi ne reconnaît pas que c'est Merveilleuse. Face à cette étrangère qui est si belle, l'homme est sous l'emprise d'un désir de possession indomptable. Quand la princesse est

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁰ *Ibid.*

revenue pour la deuxième fois, le roi parvient à la retenir. Il veut qu'on ferme toutes les portes de peur que sa proie ne lui échappe :

Le roi se sentit charmé de la revoir : il n'ôta les yeux de sur elle que pour ordonner que l'on fermât bien toutes les portes pour la retenir. La cérémonie étant sur le point de finir, la princesse se leva promptement, voulant se dérober parmi la foule, mais elle fut extrêmement surprise et affligée de trouver les portes fermées⁶¹.

Un inceste involontaire est à deux doigts de se réaliser. Heureusement, au moment critique, l'étrangère révèle qui elle est. Le père reconnaît sa fille, et une relation abominable a pu être évitée.

Pourtant, même si le roi ignorait l'identité de la fille qu'il convoite, son acte est loin d'être innocent. Dans la scène de reconnaissance, le texte dit quelque chose de très troublant : « Le roi la reconnut avec d'autant moins de peine qu'il avait trouvé plus d'une fois qu'elle ressemblait parfaitement à Merveilleuse !⁶² ». Autrement dit, si la belle invitée exerce un charme sur le roi, c'est qu'elle ressemble à sa fille. L'emploi du plus-que-parfait (« il avait trouvé »), mis en relief par l'expression de répétition (« plus d'une fois »), montre qu'au moment où ce père séduit la princesse étrangère, il voit déjà en elle le reflet de sa Merveilleuse. Ainsi, bien que le roi ne reconnaisse pas sa propre fille, sa séduction n'est pas exempte d'un désir incestueux.

Si les pères sont incestueux, les mères n'en sont pas moins inquiétantes. Dans *Le Prince Lutin*, la mère de l'héroïne se montre une mère possessive qui aime son

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 163.

enfant d'un amour hors de commun. Cette femme, caractérisée par « l'excès d'une tendresse si incommode⁶³ », présente une telle aberration dès qu'elle a rencontré le prince, futur père de l'héroïne. Étant une fée, elle habite dans le royaume des fées où épouser un mortel relève d'un tabou. Malgré cela, la fée s'éprend du prince en question, quitte à être excommuniée de l'ordre de féerie. Pour elle, en effet, aimer, c'est s'approprier à tout prix. Elle épouse ainsi le prince « en dépit de toutes les autres, qui lui représentaient sans cesse le tort qu'elle faisait à l'ordre de féerie⁶⁴ », et, suite à cette transgression, le couple est forcé à vivre ailleurs. La vie conjugale accentue davantage le désir de l'exclusivité chez la mariée, pour qui amour et possession sont synonymes. Son mari est son exclusivité. Sa jalousie est violente. Qui s'approche de son amant sera puni : « Dès qu'il avait le moindre penchant pour une autre, elle lui faisait le sabbat, et rendait laide à faire peur la plus jolie personne du monde⁶⁵ ». Las de cette relation étouffante qui lui semble être une prison, le mari libertin pense à s'en libérer, et il décide de quitter sa femme. Bouleversée, la femme possessive cherche par tous les moyens à retenir son époux ; elle propose même des cadeaux, un commerce qui s'apparente à une prostitution : « elle le conjurait de revenir à son palais, qu'elle lui donnerait de l'argent, des chevaux, des chiens, des armes ; qu'elle ferait faire un manège, un jeu de paume et un mail pour le divertir⁶⁶ ». La fée a beau lui présenter une « offre », l'homme l'abandonne pour toujours.

De cette union, la fée est enceinte d'une fille, l'héroïne du conte. Pour la mère, cet enfant est la compensation du mari qui est parti. Frustrée de l'homme, elle

⁶³ *Le Prince Lutin*, p. 64.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

concentre tout son amour sur la fille, le seul bien qui lui reste. Chez cette fée, l'amour maternel n'est donc pas ordinaire, il est teinté d'une couleur incestueuse. Car, faute d'un homme charnel, elle se compense en transférant tout l'amour qu'elle avait pour son ancien époux vers son enfant. Et elle aime sa fille exactement de la même manière dont elle aimait le prince ingrat, c'est-à-dire d'un amour exclusif. De même que son amour charnel est marqué par l'absolutisme, de même son amour maternel se laisse entraîner par le désir de possession. La mère place sa fille dans une île qu'elle nomme « l'île des Plaisirs tranquilles ». Pour que l'enfant lui soit exclusive pour toujours, la fée tient à ce que cette île soit interdite aux hommes :

elle transporta son palais ; elle en chassa les gardes et les officiers : elle prit des femmes de races d'amazones ; elle les envoya autour de son île pour y faire une garde exacte, afin qu'aucun homme n'y put entrer. Elle nomma ce lieu l'île des Plaisirs tranquilles ; elle disait toujours qu'on n'en pouvait avoir de véritables quand on faisait quelque société avec les hommes : elle éleva sa fille dans cette opinion⁶⁷.

De même qu'elle voulait éliminer les autres filles que son ancien époux convoitait, de même elle veut éloigner les hommes, qu'elle considère d'ores et déjà comme ses ennemis, de sa chère géniture. L'île des Plaisirs tranquilles, espace réservé aux femmes, est ainsi passé pour un lieu clos, une sorte d'un couvent où notre héroïne se trouve enfermée et vit loin de tout sexe opposé⁶⁸. Son père était dans une relation

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Dans le même conte, le texte évoque un couvent où une mère force sa fille à entrer pour qu'elle y devienne une vestale (*Le Prince Lutin*, p. 61). Apparemment, cet épisode accessoire n'a rien à voir avec l'intrigue principale. Mais, à notre avis, l'évocation de ce couvent n'est pas gratuite : le couvent est là pour mettre l'accent sur la nature sexuellement

étouffante, de même la princesse est retenue dans cette prison, conçue par une mère tyrannique, où rien ne correspond à son désir naturel. Il n'y a ni hommes ni garçons. Ici on n'adore pas l'Amour, en revanche, on rend hommage à Diane, déesse qui châtie les hommes :

Le palais était d'or pur. Il s'élevait dessus des figures de cristal et de pierreries, qui représentaient le zodiaque et toutes les merveilles de la nature, les sciences et les arts, les éléments, la mer et les poissons, la terre et les animaux, les chasses de Diane avec ses nymphes, les nobles exercices des amazones, les amusements de la vie champêtre, les troupeaux des bergères et leurs chiens, les soins de la vie rustique, l'agriculture, les moissons, les jardins, les fleurs, les abeilles ; et parmi tant de différentes choses, il n'y paraissait ni hommes, ni garçons, pas un pauvre petit Amour. La fée avait été trop en colère contre son léger époux, pour faire grâce à son sexe infidèle⁶⁹.

- Une lesbienne latente

L'homosexualité n'est pas absente de l'univers de M^{me} d'Aulnoy. Or, comme les sadiques et les incestueux, les homosexuels, quand ils sont frustrés, deviendront agresseurs. Dans *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, Belle Belle, l'héroïne du conte, part à la guerre à la place de son père, qui est trop vieux. Pour ce faire, elle se déguise en homme et se fait appeler le chevalier Fortuné. Arrivé à la cour, le chevalier est vite devenu favori du roi, et il(elle) attire aussi les yeux de la reine, sœur aînée du roi.

hermétique de l'île des Plaisirs tranquilles. En outre, aurait-on tort de dire que la fée aurait voulu, elle aussi, faire de sa fille une vestale ?

⁶⁹ *Le Prince Lutin*, pp. 65-66.

Celle-ci tombe amoureuse de Fortuné. Mais Fortuné ne l'aime pas ; il aime le roi. La reine tient à posséder le chevalier à tout prix ; elle dit : « l'on a recours à tout [...] lorsqu'il s'agit d'un cœur rebelle qu'on veut assujettir⁷⁰ ». Elle avoue à plusieurs reprises ses tendresses à Fortuné, qui, pourtant, se refuse. Face à cette résistance, la reine frustrée devient méchante ; l'amour passe pour de l'agressivité. C'est ainsi qu'elle ordonne à emprisonner celui(elle) qu'elle a séduit(e) en vain.

À moi, gardes, à moi, elle [la reine] fit entrer les siens dans son cabinet ; elle leur commanda de mettre cet infortuné au fond d'un cachot, et du même pas elle courut chez le roi pour lui demander justice contre les violences de ce jeune monstre⁷¹.

Une question se pose : s'agit-il là d'une homosexualité, puisque la reine, en aimant Fortuné, ignore que c'est une fille ? Si la reine est fascinée par « Belle Belle », c'est parce qu'elle voit en cette fille déguisée un jeune homme ; son désir est donc hétérosexuel, et il n'a rien d'extraordinaire.

Pourtant, si l'homosexualité manifeste chez la reine paraît discutable, ce désir n'en est pas moins latent. Certes, aux yeux de la reine, c'est un jeune chevalier qu'elle aime. Mais aux yeux des lecteurs, on se rend toujours compte qu'il s'agit d'une relation amoureuse entre deux personnages de même sexe. En ce qui concerne le fait que la reine ignore l'identité sexuelle de Belle Belle, cela fait penser au mythe d'Œdipe où l'identité de la reine n'est pas connue. Les détracteurs de la psychanalyse pensent que Freud exagère en prétendant qu'Œdipe a commis un inceste, puisque le

⁷⁰ *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, p. 345.

⁷¹ *Ibid.*, p. 361.

prince ignore que Jocaste est sa mère. De toute façon, pour Freud ainsi que les autres psychanalystes, l'inceste chez Œdipe reste reconnu. S'il épouse sa propre mère sans le savoir, c'est parce que son désir incestueux reste inconscient ; le fils est poussé vers la mère par une force qui échappe à sa conscience.

Il faut qu'Œdipe cherche vraiment sa mère sans la connaître, il faut qu'il couche avec elle sans savoir qu'elle est sa mère, pour que nos sensations se réaliser en lui l'action de forces qui échappent totalement à notre conscience⁷².

On ne pourrait donc pas nier l'homosexualité latente chez la reine. Elle aime une personne de même sexe sans le savoir. Comme Œdipe, elle est motivée par une force qui échappe à la conscience. Sans cela, pourquoi est-ce précisément à une fille déguisée qu'elle s'intéresse ? Il est en outre à remarquer que la reine est morte à un moment bien déterminé. Elle a été empoisonnée par sa confidente. L'effet du poison n'est pas immédiat : il ne tue la reine exactement qu'au moment où la reine a découvert cette vérité, que Fortuné est en fait une fille :

on arracha sa [de Fortuné] robe et sa veste pour lui percer le cœur : mais quel étonnement fut celui de cette nombreuse assemblée, quand on découvrit la gorge d'albâtre de la véritable Belle Belle ! Chacun connut que c'était une fille innocente, accusée injustement. La reine émue et confuse se troubla à tel point, que le poison commença de faire

⁷² Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris : C.D.U. et SEDES réunis, 1980. pp. 40-41.

des effets surprenants ; elle tombait dans de longues convulsions, dont elle ne revenait que pour pousser des regrets cuisants [...]

Les derniers soupirs de la reine suspendirent un peu les transports de ce prince [...] ⁷³.

Que la reine rende son dernier soupir après avoir reconnu la véritable identité sexuelle de celui/celle qu'elle aime, cela n'est pas un fait de hasard. Œdipe, ayant découvert que Jocaste est sa mère, se sent coupable, et il se crève les yeux, acte considéré comme l'autopunition. De même, la reine reconnaît enfin qu'elle a un penchant pour une personne de même sexe. Maintenant que l'homosexualité qui restait latente est devenue manifeste, et cela lui paraît inadmissible. C'est le poison qui tue la reine, certes. Mais, à notre avis, la honte, la culpabilité face au désir inavouable, c'est aussi ce qui met le terme à l'existence de cette lesbienne refoulée.

3. La prolongation du soi

Le désir amoureux est une grande force qui pousse l'amoureux à devenir emprisonneur : on enferme son rival d'amour pour l'éliminer, et on séquestre sa chère afin qu'elle s'offre à lui. Or, outre l'amour de l'autre, il y a un autre amour qui peut être à l'origine de l'agressivité : c'est l'amour propre. Par-là, on entend un amour de soi, un instinct de survie, une pulsion d'autoconservation, ainsi que tout désir de prolonger son existence. L'emprisonneur mettra en prison tous ceux qui menacent de tels désirs.

⁷³ *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, p. 362.

- Désir d'un successeur

Les rois souhaitent tous un fils, qui sera un jour leur successeur. Pour ces rois, leur successeur permettra à leur sang de subsister ; la prolongation de soi sera ainsi garantie. Dans cet univers où les fils constituent une préférence, les filles deviennent indésirables. Dans *Fortunée*, le roi a déjà six filles. Faute de fils, il n'est pas satisfait. Il emprisonne son épouse, qui attend le septième bébé, et exige qu'elle accouche d'un garçon. Si le nouveau-né est une fille, la reine mourra.

la reine qui vous [Fortunée] donna le jour avait déjà eu six filles ; et comme si elle eût été la maîtresse d'avoir un garçon, son mari et son beau-père lui dirent qu'ils la poignarderaient, à moins qu'elle ne leur donnât un héritier. La pauvre reine affligée devint grosse ; on l'enferma dans un château, et l'on mit auprès d'elle des gardes, ou pour mieux dire, des bourreaux, qui avaient ordre de la tuer, si elle avait encore une fille⁷⁴.

Dans *La Princesse Rosette*, la reine vient d'accoucher d'une fille. Une fée prédit que la petite causera le malheur et la mort de ses deux frères aînés. Prenant cet oracle au sérieux, le roi voit menacer la vie de ses héritiers. Pour les protéger, le père pense d'abord à tuer la fillette « en faisant mourir la petite pendant qu'elle est au maillot⁷⁵ ». Mais la reine vient négocier la vie de la malheureuse princesse : au lieu de la faire périr, « il fallait mettre la princesse dans une tour, sans qu'elle en sortît jamais⁷⁶ ». Le roi ne s'y oppose pas : tous les dispositifs sont bons pourvu que la vie

⁷⁴ *Fortunée*, p. 180.

⁷⁵ *La Princesse Rosette*, p. 95.

⁷⁶ *Ibid.*

des princes, garantie de la prolongation du sang royal, soit sauvée. C'est ainsi que le roi « fit vivement bâtir une grosse tour. Il y mit sa fille⁷⁷ ».

- Désir d'une illustre alliance

Pour affermir leur lignée, les rois souhaitent un successeur et ils ont aussi besoin d'une illustre alliance : les rois-pères veulent que leur enfant s'unisse avec une famille qui est aussi digne que la leur. Or ces pères sont autoritaires : s'il arrive que leur enfant résiste au mariage forcé, ce malheureux sera mis en prison par leur géniteur.

Dans *Le Rameau d'or*, le roi Brun demande la main de Trognon, la princesse du royaume voisin, pour son fils unique. Mais le fils s'y oppose :

Torticolis y [au portrait de Trognon] jeta les yeux, et les détourna aussitôt avec un air de dédain qui offensa son père. Est-ce que vous n'êtes pas content ? lui dit-il [le roi] d'un ton aigre et fâché. Non, seigneur, répondit-il ; je ne serai jamais content d'épouser un cul-de-jatte⁷⁸.

Face à cette rébellion, le père devient furieux et ordonne qu'on emprisonne son fils : « Le roi Brun n'étant point accoutumé à trouver la plus petite résistance, celle de son fils le mit dans une colère épouvantable. Il le fit enfermer dans une tour qui avait été bâtie exprès pour les princes rebelles⁷⁹ ». La prison est un outil pour le père tyrannique ; celui-ci croit que son fils, étant enfermé, cédera à épouser la fille qu'il a

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Le Rameau d'or*, p. 105.

⁷⁹ *Ibid.*

choisie : « Le roi Brun, persuadé que Torticolis se laisserait de sa prison, agit comme s'il avait consenti à épouser Trognon⁸⁰ ».

Dans *L'Oranger et l'Abeille*, Aimée, héroïne du conte, est séparée de ses parents biologiques à cause d'un accident. C'est un couple d'ogres, Ravagio et Tourmentine, qui l'adopte et l'élève pendant plusieurs années. Dès lors, ces ogres assument la fonction des parents de substitution pour l'héroïne. Ensuite, ces parents adoptifs veulent marier Aimée avec leur fils. Ils s'imaginent : « nous la marierons avec notre ogrelet, ils feront des ogrichons d'une figure extraordinaire ; cela nous réjouira dans notre vieillesse⁸¹ ». Enfin, arrive ce jour où les ogres révèlent leur intention. La fille se révolte discrètement, et elle demande un délai : « Elle pensa mourir d'effroi et de douleur ; mais cachant son affliction, elle répondit qu'elle leur obéirait sans répugnance, pourvu qu'ils voulussent prolonger un peu le temps prescrit⁸² ».

Pour les parents autoritaires, leur ordre n'est qu'à obéir. Suite à cette résistance, la caverne où habite Aimée est alors transformée en prison. On l'empêche de sortir et on la traite comme prisonnière. C'est ainsi que quand la fille est arrivée à s'y échapper, les parents-emprisonneurs sont tout bouleversés :

[...] vers le jour, Tourmentine appela encore la princesse ; mais la fève, qui était cuite, ne répliqua rien. Ce silence l'inquiète ; elle se lève fort émue, regarde, parle, s'alarme et cherche partout. Point de princesse, plus de prince, ni de petite baguette. Elle s'écrie d'une telle force, que

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *L'Oranger et l'Abeille*, p. 127.

⁸² *Ibid.*, p. 132.

les bois et les vallons en retentissaient. Réveille-toi, mon poupard ; réveille-toi, beau Ravagio, ta Tourmentine est trahie, nos chairs fraîches ont pris la fuite⁸³.

Dans *Le Dauphin*, le roi, père de la princesse Livorette, a déjà fixé le conjoint pour sa fille : « L'on parla fortement de marier la princesse à un beau et jeune prince, dont les États n'étaient pas éloignés ; il envoya des ambassadeurs pour la demander ; le roi les reçut parfaitement bien⁸⁴ ». Pourtant, avant que ce mariage soit réalisé, la princesse a une relation charnelle avec Alidor, et un garçon en est le fruit. Qu'une princesse ait un enfant d'un homme inconnu et dont l'origine reste douteuse, c'est absolument infâme pour la famille royale. Le roi-père, à qui l'on n'obéit pas, se scandalise : « D'où venait cet enfant ? Qui en était le père ? [...] il fallait du sang pour laver une tache si honteuse dans leur maison⁸⁵ ». Il se résout à incarcérer cette fille déshonorante : « on enfermât la princesse dans une tour, où elle ne jouissait pas même de la lumière du soleil⁸⁶ ». Au bout de quatre ans, le roi apprend la vérité ignominieuse : l'enfant est né d'un père qu'on ne croit pas digne de sa maison. Il veut alors qu'on exécute tous ceux qui portent atteinte à son honneur, qu'on les enferme dans un tonneau, et qu'on jette ce tonneau dans la mer.

il [le roi] ordonna à deux seigneurs, qu'il honorait d'une confiance particulière, d'aller prendre la princesse Livorette dans la tour où elle languissait depuis quatre ans, de la mettre dans un tonneau avec Alidor

⁸³ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁴ *Le Dauphin*, p. 461.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 462-463.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 463.

et le petit prince ; d'y ajouter un pot plein de lait, une bouteille de vin, un pain et de les jeter ainsi au fond de la mer⁸⁷.

- Désir d'émancipation vis-à-vis de la mère

Par le désir de prolongation de soi, on entend également le fait que les fils ont envie de s'émanciper de leur mère. Il est vrai qu'enfants, on a tous besoin d'une protection maternelle et que, pour survivre, on dépend pleinement d'une mère-nourrice. Néanmoins, cette dépendance doit avoir un terme : chaque individu devra un jour vivre une vie autonome ; plus on grandit, plus on se libère de la tutelle maternelle.

Dans *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*, il s'agit d'un problème entre un roi et sa mère, qui est possessive. Le roi se marie avec Blondine, une noble ruinée, mais cette union déplaît tellement à la reine-mère. Lors de la guerre, le roi doit se mettre à la tête de son armée. Il laisse alors sa mère prendre soin de son épouse enceinte. La reine-mère, à l'aide de l'amirale Rousse et de sa confidente, essaie de se débarrasser de la belle-fille ainsi que de ses bébés. L'amirale Rousse lui propose de remplacer les enfants par des chiens et de renvoyer la reine Blondine chez sa mère. La reine-mère n'hésite pas à réaliser ce projet indigne.

Ah ! ma chère amirale, dit la reine en l'embrassant, que je t'aime d'être si équitable, et de partager, comme tu fais, mes justes déplaisirs ! j'avais déjà résolu d'exécuter ce que tu me proposes. [...] Il faut faire accroire à la reine qu'elle est accouchée de toutes ces petites bêtes, et

⁸⁷ *Ibid.*, p. 465.

prendre les deux fils, la fille et le fils de la princesse⁸⁸, que l'on fera mourir⁸⁹.

Cette reine est une mère autoritaire qui prétend contrôler la vie entière de son fils. Pour ce dernier, il n'est libre de rien. Même choisir une conjointe, ce doit être la décision de la mère. C'est ainsi que la reine-mère envisage de marier son fils à celle qu'elle a elle-même sélectionnée.

La reine mère débarrassée de toute l'inquiétude que lui avait causée le retour des beaux enfants, renouvela ses instances auprès du roi pour le faire remarier, et l'importuna si fort, qu'elle lui fit choisir une princesse de ses parentes⁹⁰.

L'emploi du substantif « instances » et des verbes « faire remarier » et « fit choisir » accentue le caractère contraignant chez cette mère manipulatrice.

Lorsque la vérité se dévoile, le roi connaît toutes les méchancetés de sa mère. Il agit donc tel un homme mûr qui n'a plus besoin de la tutelle maternelle. Pour exprimer son émancipation, il décide d'éloigner sa mère de sa vie, et, pour ce faire, il se détermine à mettre sa génitrice dans le cachot : « il fit enfermer la reine mère dans une tour⁹¹ ». Désormais, la cour est remplie de bonheur.

⁸⁸ À propos de ce « fils de la princesse », il s'agit de l'enfant de Brunette, sœur de la reine Blondine, et du prince frère du roi. La princesse Brunette accouche de ce fils unique le même jour que la reine Blondine donne la naissance à ses trois enfants.

⁸⁹ *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*, p. 399.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 423.

⁹¹ *Ibid.*, p. 426.

Dès que la reine mère, l'amirale Rousse et Feintise eurent été emmenées, chacune dans le lieu que le roi avait ordonné, les musiciens recommencèrent à chanter et à jouer des instruments. La joie était sans pareille [...] ⁹².

Le roi et la reine Blondine se rejoignent et leurs enfants sont tous présents ⁹³. Débarrassé de la mère possessive, le roi assume d'ores et déjà sa propre vie. D'un fils sous la tutelle d'une mère autoritaire, il est devenu père de famille qui, maître de soi, agit indépendamment. En chef de famille, le roi décide que sa fille épouse son neveu : « il ne voulait pas qu'un si grand jour se passât sans faire des noces, et qu'il lui [à son neveu] accordait sa fille ⁹⁴ ».

Freud a découvert « l'Éros » ou la pulsion d'amour, qu'il croit être l'une des deux pulsions fondamentales chez l'homme. D'après le fondateur de la psychanalyse, l'Éros a pour but « d'établir de toujours plus grandes unités, donc de conserver : c'est la liaison ⁹⁵ ». Dans l'étude qui vient d'être présentée, nous avons exploré les motivations qui poussent les personnages à enfermer les autres. Il y en a trois : désir d'éliminer le rival d'amour, désir de convoiter l'objet de désir, et désir de prolongation de soi. Or ces trois motivations sont en fait étroitement associées. On est amoureux et on séquestre l'objet de son désir. Dans la quête d'amour, s'il se présente un rival, on l'enfermera. Parallèlement, on a envie de continuer d'exister, donc tout ce qui constitue l'obstacle à cette aspiration sera mis

⁹² *Ibid.*, p. 427.

⁹³ Les quatre enfants, dont la reine-mère a voulu se débarrasser, s'échappent à la fatalité, grâce au couple de corsaires qui les sauvent et les adoptent.

⁹⁴ *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*, p. 427.

⁹⁵ Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 1949. p. 8.

à réclusion. Amour de l'autre ou amour de soi, il s'agit là, enfin de compte, d'un désir commun, celui de s'unir, de se lier et de se conserver. Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, la véritable force qui motive un personnage à enfermer un autre est donc la pulsion d'amour ou l'Éros.

II. LE PRISONNIER : LES TROUBLES DE LA VIE SEXUELLE⁹⁶

Qu'est-ce qui se passe dans la prison ? Quelle est la métamorphose que subit un individu libre qui est devenu prisonnier ? Voilà les questions qui dirigent l'étude qui suit. Après avoir étudié les mobiles des agresseurs, il est temps de connaître les victimes.

Qu'un être enfermé ait perdu toute sa liberté, chacun le sait. Pourtant, la prison de M^{me} d'Aulnoy présente une particularité qui retient ici notre attention. Cette prison, comme toutes les autres, prive de liberté, mais elle touche encore une des parts les plus intimes des prisonniers : c'est leur sexualité. Dans l'univers créé par notre conteuse, le clos affecte la vie sexuelle des détenus en ce sens que les personnages, une fois enfermés dans un espace restreint, n'ont plus de sexualité normale. Dans la prison, la vie sexuelle des prisonniers sera d'une manière ou d'une autre troublée.

Trois troubles sont identifiés. D'abord, les personnages mis en prison ont un choix pervers quant à l'objet de leur désir. Ensuite, les prisonniers, bloqués dans un espace fermé, ont une sexualité régressive, qui n'avance pas : leur vie sexuelle reste

⁹⁶ Cette partie de la thèse, nous l'avons publiée ailleurs sous forme de l'article intitulé « Éros enchaîné : Une sexualité troublée des prisonniers dans l'œuvre de Madame d'Aulnoy ». C'est dans la revue *AGATHOS* que cet article a été publié. Il est à consulter sur le site : https://www.agathos-international-review.com/issue9_2/12.Vanichcha%20Kanchanobhas.pdf

infantile. Enfin, pour les personnages masculins, la prison affecte profondément leur virilité : être enfermé, c'est être castré.

1. Le choix d'objet sexuel pervers

La séquestration affecte le jugement. Le personnage qui a perdu sa liberté perdra aussi sa raison : plus on reste enfermé entre quatre murs, plus on s'écarte du bon sens, surtout quand il s'agit de ses affaires amoureuses.

- Amant indigne

Dans *La Princesse Printanière*, l'héroïne éponyme est enfermée pendant presque vingt ans. À part ces confidentes, elle ne voit personne d'autre :

Là-dessus, le roi fit bâtir une tour couverte, où il n'y avait point de fenêtre ; l'on y voyait clair qu'avec de la bougie. On y arrivait par une voûte, qui allait une lieue sous terre ; c'était par là que l'on apportait aux nourrices et aux gouvernantes tout ce qu'il leur fallait. Il y avait de vingt pas en vingt pas de grosses portes qui fermaient bien, et des gardes partout⁹⁷.

Un jour, la princesse apprend que l'ambassadeur Fanfarinet arrivera à son royaume pour lui demander la main de la part de son maître. Pour pouvoir admirer Fanfarinet, la princesse force ses dames à percer un petit trou de la tour. À peine Printanière voit-elle le bel ambassadeur, qu'elle tombe amoureuse de lui : « Printanière à cette vue se sentit si hors d'elle, qu'elle n'en pouvait plus ; et après y avoir un peu pensé, elle jura qu'elle n'aurait point d'autre mari que le beau

⁹⁷ *La Princesse Printanière*, p. 81.

Fanfarinet⁹⁸ ». Qu'elle décide si vite cette affaire de cœur ! La raison lui manque à tel point que, pendant le festin destiné à accueillir la troupe de Fanfarinet, elle s'enfuit avec Fanfarinet dans une île déserte.

La conséquence de cette action irréfléchie est un cauchemar. Fanfarinet est loin d'être agréable. Affamé, il devient égoïste et mange tout ce que la princesse a trouvé sans partager⁹⁹ et, qui pis est, il tient à tuer son amante et la manger : « le méchant Fanfarinet avait le bras levé, prêt à lui percer le sein de son épée ; car la voyant si grassette et si blanchette, et ayant bon appétit, il voulait la tuer pour manger¹⁰⁰ ».

Enfermée dans la tour, cet espace clos et obscur, depuis sa naissance, la princesse Printanière ne connaît aucune lumière ; le ciel, le soleil et même les étoiles lui sont inconnus¹⁰¹. Ce qui lui manque n'est donc pas seulement la lumière naturelle, mais aussi la lumière du savoir. Dans un espace sans lumière, elle n'est pas différente d'une aveugle qui ne voit que très mal et qui ne connaît rien. Dans la scène où elle voit Fanfarinet, elle l'aperçoit à travers le petit trou. À prendre en considération ce conditionnement du personnage, on n'a pas tort de dire que la princesse voit cet homme avec une vision brouillée. Et quand on voit mal, on choisit mal. Le jugement de la princesse devient obscurci et borné, à l'instar de l'obscurité et la fermeture de l'espace où elle reste incarcérée.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

- Zoophilie

Certains prisonniers deviennent même pervers, en prenant des bêtes pour l'objet de leur désir. Enfermés et condamnés à vivre auprès des bêtes, on finit par s'abandonner aux amants bestiaux.

Dans *Le Mouton*, la princesse Merveilleuse est détenue dans la caverne du roi Mouton, qu'elle accepte plus tard d'épouser. La fille se rend bien compte que son amant est en fait un être humain métamorphosé en un mouton à cause d'une malédiction, et qu'un jour il reprendra sa forme originelle.

Un joli mouton, bien doux, bien caressant ne laisse pas de plaire, surtout quand on sait qu'il est roi, et que la métamorphose doit finir. Ainsi la princesse passait doucement ses beaux jours, attendant un sort plus heureux¹⁰².

Mais la perversion de cette princesse réside dans le fait que la forme humaine de son amant lui importe peu. Si elle l'aime, c'est parce qu'il est mouton. Lorsque Merveilleuse rentre à la caverne, après avoir participé à la cérémonie du mariage d'une de ses sœurs, son amant est content et lui fait, en mouton, des gestes amoureux :

Dès qu'il la vit, il courut vers elle, sautant et bondissant comme un vrai mouton ; il lui fit mille tendres caresses, il se couchait à ses pieds, il baisait ses mains, il lui racontait ses inquiétudes et ses impatiences ; sa passion lui donnait son éloquence dont la princesse était charmée¹⁰³.

¹⁰² *Le Mouton*, p. 161.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 162.

Le charme du roi mouton plaît à la princesse. Il est à remarquer que le héros ne reprendra jamais sa forme humaine. Mais Merveilleuse est déjà séduite. À la fin du conte, dans la scène où la princesse trouve le corps de son animal amant qui s'est suicidé, elle est si désespérée qu'« elle pensa mourir elle-même¹⁰⁴ ». Le sentiment que la princesse éprouve à l'égard de la bête s'avère grand et profond. Le mouton la chérit, et elle aussi, elle le désire. Le corps humain n'a pas d'importance dans cette caverne. Merveilleuse aime son amant et son amant est le mouton.

Dans *Serpentin vert*, des aventures permettent à Laidronnette, héroïne du conte, de rencontrer un gros serpent vert, qui lui inspire une grande répugnance. C'est dans une forêt que la fille voit la bête pour la première fois, et la seule vue de l'animal suffit à la terrifier :

Comme elle était un jour dans une des plus sombres allées de la forêt, elle vit sous un arbre un gros serpent vert, qui haussant la tête, lui dit : Laidronnette, tu n'es pas seule malheureuse ; vois mon horrible figure, et sache que j'étais né encore plus beau que toi. La princesse effrayée, n'entendit pas la moitié de ces paroles ; elle s'enfuit, et demeura plusieurs jours sans oser sortir tant elle avait peur d'une pareille rencontre¹⁰⁵.

Plus tard, un accident fait que l'héroïne s'égare au milieu de la mer. C'est là qu'elle rencontre encore une fois le serpent qui propose de lui porter secours. Mais comment se peut-il qu'elle accepte l'aide d'un être tellement dégoûtant ?

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁵ *Serpentin vert*, p. 219.

Elle regardait avec intrépidité de quel côté viendrait la mort ; elle semblait la convier de ne pas tarder, lorsqu'elle vit sur les flots un serpent qui s'approcha de la barque, et lui dit : Si vous étiez d'humeur à recevoir quelque secours d'un pauvre Serpentin vert, tel que moi, je suis en état de vous sauver la vie. La mort me fait moins peur que toi, s'écria la princesse ; et si tu cherches à me faire quelque plaisir, ne te montre jamais à mes yeux. Serpentin vert fit un long sifflement (c'est la manière dont les serpents soupirent) , et sans rien répliquer, il s'enfonça dans l'onde. Quel horrible monstre, disait la princesse en elle-même ; il a des ailes verdâtres, son corps est de mille couleurs, ses griffes d'ivoire, ses yeux de feu et sa tête hérissée de longs crins : ah ! j'aime mieux périr que lui devoir la vie¹⁰⁶.

Malheureusement, la barque de la princesse se brise contre un rocher. Se noyant dans la mer, elle cherche à se sauver en prenant un morceau de bois dans ses bras. Quelle terreur, quand elle constate qu'il s'agit en réalité du serpent !

Hélas ! que devint-elle, quand elle vit qu'elle embrassait étroitement Serpentin vert ! Comme il s'aperçut de la frayeur épouvantable qu'elle avait, il s'éloigna un peu, et lui cria : Vous me craindriez moins, si vous me connaissez davantage ; mais il est de la rigueur de ma destinée d'effrayer tout le monde ; il se jeta aussitôt dans l'eau, et Laidronnette resta seule sur un rocher d'une grandeur prodigieuse¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 219-220.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 220.

Chez cette fille, son dégoût à l'égard du grand serpent est manifeste. Mais, à notre avis, ces réactions ne reflètent qu'un désir inavouable et refoulé. Il est d'ailleurs à remarquer que la forêt et la mer, deux lieux où elle rencontre la bête, sont espace ouvert par excellence. L'ouvert connote le non-privé. Ce serait ainsi que notre héroïne, dans un espace bien visible, s'est refusée à l'animal.

Tout a changé et le vrai sentiment de la fille se trahit quand elle est enfermée dans le même lieu que le serpent qu'elle prétendait nier. Après le naufrage, Laidronnette est captivée dans le palais des pagodes, où le serpent vert est maître. Chaque nuit la bête profite de l'obscurité pour venir faire la cour à sa chère, sans qu'elle le voie. Et du côté de la fille, elle se laisse séduire ! : « elle trouvait que le roi invisible avait tout ce qui pouvait plaire dans l'esprit, et l'amour se saisit de son cœur sous le nom spécieux d'une généreuse pitié¹⁰⁸ ». L'obscurité permet au désir refoulé de voir le jour : « On [le roi invisible] lui prit la main, on la serra, on la baisa, quelques larmes tombèrent dessus, on était si saisi qu'on ne pouvait parler ; elle ne douta point que ce ne fût le roi invisible¹⁰⁹ ». Loin de tous les regards, le clos et le privé aident Laidronnette à se laisser guider par sa zoophilie latente. Enfin elle « consentit de prendre le roi invisible pour époux¹¹⁰ ».

Dans certains cas, le seul fait d'être emprisonné suffit à pervertir la sexualité du prisonnier. Dans *La Princesse Rosette*, par exemple, l'héroïne éponyme est enfermée par ses parents dans une grosse tour. Du coup, elle n'a aucun contact avec la réalité extérieure. Au bout de quinze ans, après la mort de ses parents, ses frères la

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 225.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

laissent sortir. La princesse admire tout « car elle n'avait encore jamais rien vu¹¹¹ ». Pendant la première promenade de sa vie, elle a rencontré un paon et elle décide soudainement qu'elle veut se marier avec le maître de cet animal.

La princesse le suivit, et jamais l'on a été plus émerveillé qu'elle le fut, de voir dans ce bois un grand paon qui faisait la roue, et qui lui parut si beau, si beau, si beau, qu'elle n'en pouvait retirer ses yeux. [...] Je [la princesse] vous [les deux frères] déclare que je ne me marierai jamais qu'au roi des paons [...]¹¹².

La décision de Rosette rappelle celle de Printanière qui est également emprisonnée et qui tombe amoureuse du premier venu. Pourtant, chez celle-là, la situation est pire, puisque son amant n'est pas un être humain, mais un paon. Comme Printanière, la détention devrait lui arracher la clairvoyance et le savoir. Une fois libérée, la fille, habituée à l'obscurité, prend une décision aberrante qui s'oppose à la fois à la norme et à la vraisemblance. Contrairement à leur sœur, le roi (le frère aîné) et le prince (le deuxième frère), qui ne sont jamais emprisonnés, n'ont pas un tel goût. Ils se demandent, comme toutes les personnes normales, si le roi des paons est un animal ou un être humain et à quoi ressemblera l'enfant de leur sœur cadette :

Le roi disait à son frère : Si le roi des paons est un paon lui-même, comment notre sœur prétend-elle l'épouser ? Il faudrait être fou pour y consentir. Voyez la belle alliance qu'elle nous donnerait ; des petits paonneaux pour neveux. Le prince n'était pas moins en peine ; C'est

¹¹¹ *La Princesse Rosette*, p. 96.

¹¹² *Ibid.*

là, dit-il, une malheureuse fantaisie qui lui est venue dans l'esprit [...] ¹¹³.

Et il est encore des cas où la préférence pour les bêtes affecte aussi l'amour non sexué, tel l'amour maternel. Certaines mères, en étant enfermées, ont un jugement corrompu. Dans *La Bonne Petite Souris*, par exemple, une reine enceinte est détenue prisonnière dans une tour du royaume ennemi, le pays des Larmes. La condition de la prisonnière est précaire et elle n'a presque rien à manger : « le geôlier qui la gardait ne lui donnait que trois pois cuits dans l'eau pour toute la journée, avec un petit morceau de pain noir. Elle devint plus maigre qu'un hareng : elle n'avait plus que la peau et les os ¹¹⁴ ». Dans une telle condition, la reine s'approche toujours de la mort. Son enfant risque également d'avorter.

Les mères en général doivent tout consacrer à leur enfant. Mais ce n'est pas le cas pour cette mère dont le jugement est perverti par la prison. Un jour, la reine trouve une petite souris dans le cachot et elle nourrit la bête avec son dernier pois : « elle lui donna le seul pois qui restait pour son souper. Tiens, mignonne, dit-elle, mange, je n'en ai pas davantage, et je te le donne de bon cœur ¹¹⁵ ». Entre son enfant et un petit animal, la reine choisit de nourrir une bête et laisse son bébé affamer.

Ensuite, la prisonnière voit par la fenêtre une vieille femme en bas de la tour. Cette dernière lui propose de sauver son enfant. En récompense, elle demande la souris comme repas : « il n'y a rien que j'aime tant qu'une souris grassette et dodue. Si vous en trouvez dans votre galetas, tuez-les et me les jetez ; je n'en serai point

¹¹³ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁴ *La Bonne Petite Souris*, p. 146.

¹¹⁵ *Ibid.*

ingrate, votre poupard s'en trouvera bien¹¹⁶ ». Cette situation ne serait jamais un dilemme pour la mère en général. La vie d'une bête ne peut coûter plus que celle de son bébé. Toutefois, cette mère pleure tant elle ne sait que choisir. Enfin, elle conserve la souris :

Ah ! petite bestiole, dit la reine, que tu me coûtes cher pour te sauver la vie ! Peut-être que je perdrai ma chère Joliette [son bébé]¹¹⁷ !

Ce choix hors de commun étonne énormément la vieille : « Comment, dit la vieille en colère, vous aimez donc mieux une friponne de petite souris qui ronge tout, que l'enfant que vous allez avoir ? »¹¹⁸. Selon la reine, elle préfère la souris parce que la bête est la seule amie et la seule source de plaisir dans ce lieu méprisable. Elle se justifie : « [...] il ne vient dans ma chambre qu'une seule souris, qui est si jolie, si joliette, que je ne puis me résoudre à la tuer¹¹⁹ ». Dans un espace clos, coupé de tout contact extérieur, un compagnon est rare, et ainsi très précieux. C'est ainsi que le clos dénature l'amour maternel.

2. De l'immobilité spatiale à l'immobilité sexuelle

Une autre conséquence néfaste de la claustration est qu'elle bloque l'évolution sexuelle des prisonniers. Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, il semble que l'épanouissement sexuel va de pair avec la liberté spatiale. Un individu libre, une fois enfermé dans un espace clos, verra régresser sa sexualité. La prison de M^{me}

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁹ *Ibid.*

d'Aulnoy empêche le corps de se déplacer, et elle empêche encore l'Éros de s'épanouir normalement. Le corps qui reste immobile dans une clôture est condamné à avoir une sexualité qui s'arrête et qui reste infantile.

Dans *Fortunée*, le héros est un prince qui a subi un mauvais sort jeté par une méchante fée : il a été métamorphosé en œillet. Le corps végétal est sa prison, puisque, étant devenu une plante, le prince est condamné à l'immobilité ; il ne peut se déplacer ainsi qu'un prisonnier enfermé dans sa cellule. Or devenir un être qui ne bouge pas, c'est aussi redevenir enfant car l'immobilité connote la passivité, cette attitude infantile que connaissent tous les êtres immatures.

Comme un enfant, le prince Œillet a besoin d'une protection maternelle, et c'est Fortunée, héroïne du conte, qui en prend en charge. Elle lui dit : « j'aurai soin de vous¹²⁰ ». D'après Anne Defrance, l'héroïne représente une figure maternelle qui nourrit le héros-enfant¹²¹. Celui-ci avoue :

Et lorsque j'étais loin de vous,
 Une sécheresse mortelle
 Ne vous prouvait que trop, qu'en secret consumé,
 Je languissais toujours dans l'attente cruelle
 De l'objet qui m'avait charmé.
 A mes douleurs vous étiez favorable,

¹²⁰ *Fortunée*, p. 178.

¹²¹ Anne Defrance. *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998. pp. 200-201.

Et votre belle main,
D'une eau pure arrosait mon sein [...] ¹²².

Sur le plan symbolique, l'arrosage à la plante évoque l'allaitement. L'eau et le lait maternel ont la même fonction de nourrir ¹²³. Le prince qui éprouve « une sécheresse mortelle » et qui « languissai[t] toujours dans l'attente cruelle » n'est donc pas différent d'un bébé qui reste passif et attend jour et nuit le lait du sein maternel. Emprisonné dans cette plante, la sexualité du héros est fixée au stade oral, stade primitif où l'on a le seul plaisir de sucer.

Dans *Le Prince Lutin*, la princesse, héroïne du conte, est retenue captive dans l'île des Plaisirs tranquilles par sa mère, qui veut l'éloigner des hommes du monde extérieur. Elle s'y enferme depuis plus de six cents ans ¹²⁴. À l'âge de six cents ans, on n'est sans aucun doute plus enfant. Mais lorsque Lutin voit la princesse pour la première fois, il constate chez elle des traits puérils : « son air enfantin avait toutes les grâces des plus jeunes personnes ¹²⁵ ». Il remarque les mêmes caractéristiques chez ses suivantes : « Il voyait de tous côtés de jeunes personnes d'un air doux, innocent, riantes et belles comme le beau jour ¹²⁶ ». En outre, la princesse est marquée par son « incomparable beauté ¹²⁷ ».

À cet âge, il est normal qu'on s'intéresse au sexe opposé. Pourtant, cet intérêt fait défaut chez cette princesse ainsi que ses suivantes. Comme cette île est réservée

¹²² *Fortunée*, p. 183.

¹²³ Anne Defrance. *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998. pp. 200-201.

¹²⁴ *Le Prince Lutin*, p.68.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

uniquement aux filles et que, selon l'ordre de la mère de la princesse, tous les êtres masculins, des animaux aux hommes ou même les dieux sont bannis¹²⁸, la princesse et ses dames vivent sans s'intéresser aux hommes. Elles mènent une vie heureuse et tranquille comme indique le nom de l'île. L'héroïne dit à Abricotine, une de ses suivantes, qui veut que sa maîtresse s'initie aux affaires amoureuses :

ne trouble point l'heureux repos dont je jouis depuis six cents ans. Penses-tu que si je menais une vie inquiète et turbulente, j'eusse vécu un si grand nombre d'années ? Il n'y a que les plaisirs innocents et tranquilles qui puissent produire de tels effets. N'avons-nous pas lu dans les plus belles histoires les révolutions des plus grands États, les coups imprévus d'une fortune inconstante, les désordres inouïs de l'amour, les peines de l'absence ou de la jalousie ? Qu'est-ce qui produit toutes ces alarmes et toutes ces afflictions ? Le seul commerce que les humains ont les uns avec les autres. Je suis, grâce aux soins de ma mère, exempte de toutes ces traverses ; je ne connais ni les amertumes du cœur, ni les désirs inutiles, ni l'envie, ni l'amour, ni la haine. Ah ! vivons, vivons toujours avec la même indifférence¹²⁹ !

Le fait que tous les êtres masculins sont exclus de ce lieu clos ne dérange aucune habitante de cette île. On croit même que vivre une vie asexuée mène au bonheur. Il paraît donc que, dans cette île, la mentalité de ces jeunes femmes est contraire à la nature voire à l'instinct animal de l'homme. Comment peut-on alors expliquer un tel comportement ?

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 64-66.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

D'après la théorie freudienne, l'enfant à l'âge de 5-6 ans doit traverser une période appelée « période de latence » qui marque un temps d'arrêt dans l'évolution de la sexualité¹³⁰. Pendant cette période, l'enfant s'intéresse moins aux activités sexuelles ; on détourne les forces pulsionnelles des choses sexuelles et les centralise sur l'intérêt moral et esthétique. La pudeur et le dégoût se développent également pendant ces années¹³¹. Il est à constater que les vieilles filles dans l'île des Plaisirs tranquilles mènent une existence d'une manière qui évoque la période de latence. Elles ne s'intéressent pas aux hommes. Toutes leurs activités dans cette île ne visent qu'à la beauté et le plaisir. Par exemple, un jour, les filles d'honneur s'habillent en nymphes pour divertir la princesse : « Elle souriait gracieusement à ses filles d'honneur, qui s'étaient ce jour-là vêtues en nymphes pour la divertir¹³² ». Quant à la princesse, elle montre toujours son intérêt pour la beauté.

La princesse avait un goût universel pour les belles choses [...] Comme elle était un jour avec toutes ses nymphes, elle leur dit qu'elle aurait un grand plaisir de savoir comme les dames étaient vêtues dans les différentes cours de l'univers, afin de s'habiller de la manière la plus galante¹³³.

Son goût esthétique se manifeste aussi à travers ses collections d'art et la décoration de ses appartements.

¹³⁰ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 220.

¹³¹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2014. pp. 119-125.

¹³² *Le Prince Lutin*, p. 66.

¹³³ *Ibid.* p. 72.

les uns étaient remplis de ces beaux morceaux de la Chine, dont l'odeur, jointe à la bizarrerie des couleurs et des figures [...] d'autres étaient de cristal de roche gravé ; il y en avait d'ambre et de corail de lapis, d'agate, de cornaline ; et celui de la princesse était tout entier de grandes glaces de miroirs : car on ne pouvait trop multiplier un objet si charmant¹³⁴.

Tout cela suffit pour satisfaire ces demoiselles. La vie dans l'île des Plaisirs tranquilles se limite aux « belles choses ». La vie sexuelle y est absente. Cela correspond tout à fait aux enfants dont la sexualité cesse d'évoluer pendant la période de latence. Cette île est donc un espace clos dont la frontière interdit aux femmes de rencontrer les hommes, et une telle frontière empêche la sexualité d'atteindre sa maturité.

Dans *Le Prince Marcassin*, le héros éponyme est métamorphosé en sanglier. Comme le prince Œillet qui s'enferme dans le corps végétal, le corps animal est la prison de ce prince métamorphosé. Et, enfermé dans la forme bestiale, le prince Marcassin agit comme un enfant. En effet, l'homme qui est devenu animal connote le retour en arrière : la civilisation cède la place à la sauvagerie, et l'adulte redevient enfant, son état primitif.

Chez le prince Marcassin, son comportement enfantin s'observe d'abord à travers son narcissisme. Freud croit que tous les enfants sont marqués par le « narcissisme primaire », à cause duquel on est égocentrique, ne pense qu'à soi et ne pense qu'à la satisfaction immédiate de tous ses désirs. Le fondateur de la

¹³⁴ *Ibid.* p. 66.

psychanalyse parle de « His majesty the baby¹³⁵ ». Ces traits se retrouvent dans notre prince sanglier. Marcassin est tellement amoureux d'Ismène qu'il la force à se marier avec lui. Mais la fille, aimant un autre homme, se suicide la nuit du mariage. Après cette tragédie, Marcassin continue à séduire. Cette fois, il veut à tout prix posséder Zelonide, une des sœurs d'Ismène. Celle-là envisage de tuer la bête féroce pendant la nuit de noce. Se rendant compte de l'intention brutale de la femme, qui se refuse de satisfaire ses désirs, Marcassin la massacre. Après deux décès, il n'arrête pourtant pas sa quête ; il tombe amoureux de Marthesie, sœur cadette d'Ismène et Zelonide, qu'il enferme avec lui dans une caverne¹³⁶.

Un autre trait infantile de Marcassin est le fait qu'il s'attache fortement au plaisir oral, qui relève, en psychanalyse, d'une sexualité infantile. Karl Abraham, un psychanalyste éminent, a découvert que l'enfant, dès l'apparition de ses premières dents, s'adonne aux impulsions « sadiques-orales » ; son plaisir est de mordre, et l'enfant, d'ores et déjà, s'engage à l'activité buccale de morsure¹³⁷. Chez notre sanglier, un tel sadisme est manifeste. Le champ lexical ayant trait à sa bouche, ses dents et son action de manger se trouve tout au long du texte, par exemple :

il ne se passait guère de jours qu'il allât à la chasse, et qu'il ne donnât de terribles coups de dents aux bêtes les plus féroces et les plus dangereuses¹³⁸.

¹³⁵ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme ». in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969. pp. 81-105. (Ce terme est mentionné à la page 96.)

¹³⁶ *Le Prince Marcassin*, p. 446.

¹³⁷ Karl Abraham. « Esquisse d'une histoire du développement de la libido fondée sur la psychanalyse des troubles mentaux ». in *Œuvres complètes II*. Paris : Éditions Payot & livages, 2000. pp. 191-192.

¹³⁸ *Le Prince Marcassin*, p. 431.

L'oralité étant liée à l'agressivité, le sanglier utilise ses dents aussi pour exprimer sa colère : « ses yeux paraissaient tout de feu et ses longues défenses faisaient l'une contre l'autre un bruit dont cette pauvre fille tremblait¹³⁹ ». Les dents servent aussi à punir. Lorsque Marcassin découvre le projet criminel de Zelonide, il devient furieux et tue la fille ingrate avec ses longues dents.

En achevant ces mots, elle [Zelonide] passa doucement le cordon de soie autour du cou de Marcassin, qui n'attendait que cela pour se jeter sur elle. Il lui donna deux coups de ses grandes défenses dans la gorge, dont elle expira peu après¹⁴⁰.

En ayant le plaisir de mordre, le sanglier a aussi celui de manger. Après la mort de Zelonide, Marcassin se retire du palais et vit seul dans la forêt. Il rencontre plusieurs fois Marthesie et il la convainc à vivre avec lui. À force de parler et d'insister, Marthesie consent à la demande du prince Marcassin. Content, Marcassin part pour la chasse, afin d'avoir de quoi manger.

son amour ingénieux lui ayant inspiré le dessein de la régaler, plusieurs agneaux, des cerfs et des chevreuils ressentirent la force de sa dent carnassière¹⁴¹.

Dans sa caverne, il force Marthesie à accepter de devenir sa femme. À peine Marthesie accepte-t-elle cette contrainte que Marcassin fait deux actions de suite : il baise la main de son amante et il l'invite à manger, deux actes ayant trait à l'oralité :

¹³⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 442.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 445.

il baisa mille fois ses mains, et l'assura à son tour qu'elle ne serait peut-être pas si malheureuse qu'elle avait lieu de le croire. Il lui demanda ensuite si elle mangerait des animaux qu'il avait tués¹⁴².

Le corps animal est donc une prison qui enferme Marcassin et qui le fixe au stade oral, stade précoce du développement psycho-sexuel.

Les cas du prince Œillet, de la princesse de l'île des Plaisirs tranquilles, et du prince Marcassin, montrent que le corps enfermé aura une sexualité qui cesse d'évoluer, à l'instar de ce corps qui reste immobile.

3. La castration : enfermement et dévirilisation

Pour certains prisonniers masculins, la prison représente une véritable menace à leur intégrité. Les quatre murs leur ôtent une liberté spatiale, et cela nuit surtout à leur virilité. Pour eux, la séquestration équivaut à la castration. « Coupés » du monde extérieur, ces prisonniers se font enlever la masculinité qui leur est vitale.

Dans *La Belle aux cheveux d'or*, Avenant est emprisonné dans une tour par l'ordre royal. Ce page loyal, tout en offrant bénévolement son service à son roi, est traité par ce dernier de rival d'amour. Du coup, il est mis en prison. Ensuite, le roi se ravise : il comprend la bonne intention de son page et lui accorde la liberté de façon à ce qu'il se charge de la mission d'ambassadeur du mariage. La mission étant réussie, le page amène la Belle au royaume de son maître, et celle-ci est devenue reine. Cependant la jalousie du roi est une maladie irrémédiable : il soupçonne et son page et sa femme. Le pauvre page se trouve donc une fois de plus dans la cellule.

¹⁴² *Ibid.*, p. 446.

Le rapport : le Roi – la Reine – Avenant, ne manque pas d'évoquer le triangle œdipien de Père – Mère – Fils. En effet, d'après Freud, dans le rêve comme dans les contes, où tout est transformé ou censuré, le roi et la reine symbolisent respectivement le père et la mère.

Il paraît à première vue bizarre que les parents soient représentés dans les rêves sous l'aspect d'un couple royal ou impérial. Ne croyez-vous pas que dans beaucoup de contes qui commencent par la phrase : « Il était une fois un roi et une reine », on se trouve en présence d'une substitution symbolique de la phrase : « Il était une fois un père et une mère » ? Dans les familles, on appelle souvent les enfants en plaisantant, *princes*, l'aîné recevant le titre de *Kronprinz*. Le roi lui-même se fait appeler le père¹⁴³.

Le roi de notre conte et la reine sa femme représentent ainsi père et mère. Et, dans la même perspective, Avenant, sujet du couple royal qui se soumet et à son maître et à sa maîtresse, peut être pris pour le fils de ce couple. Or c'est un fils malheureux, puisqu'il fait face à un père jaloux qui n'aime pas qu'on convoite sa femme. Dans la rivalité œdipienne, pour empêcher leur fils hardi, qui désire commettre un inceste auprès de la mère, tous les pères ont recours à la même arme : la menace de castration. Ce que subit effectivement Avenant-fils qui est soupçonné par son roi-père de vouloir posséder la reine-mère.

¹⁴³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 188.

En fait, Avenant-fils joue au feu, et il attire lui-même la menace paternelle. Car, chez lui, une certaine affection érotique à l'égard de la Belle aux cheveux d'or ne manque pas. Il dit à la Belle : « Je ne voudrais pas faire un si grand déplaisir à mon maître pour tous les royaumes de la terre, quoique je vous trouve plus belle que le soleil¹⁴⁴ ». Ce propos galant trahit un désir incestueux chez le jeune page. Cet amour, bien qu'il soit camouflé, coûte cher pour Avenant : il est puni et emprisonné par le roi-père. Avenant est alors obligé de s'éloigner de la figure maternelle.

Le roi dit : Vraiment, je m'en avise ; qu'on aille le mettre dans la tour avec les fers aux pieds et aux mains. L'on prit Avenant ; et, pour sa récompense d'avoir si bien servi le roi on l'enferma dans la tour avec les fers aux pieds et aux mains¹⁴⁵.

En psychanalyse, la séparation d'avec la mère est pour l'enfant un traumatisme lourd de sens. Certains psychanalystes croient que ce traumatisme signifie même la castration. Otto Rank, par exemple, affirme que la naissance est pour le nouveau-né une expérience traumatisante, puisque le fœtus, vivant 9 mois en union avec sa mère, est obligé de se séparer du corps qui lui est cher. Selon Rank, le traumatisme de la naissance, lié à la séparation d'avec la mère, constitue « le prototype » de l'angoisse ultérieure de castration¹⁴⁶. De même, A. Stârcke découvre que l'expérience où le bébé, qui s'attache fortement au sein maternel, doit s'éloigner un jour de cet objet de désir, représente la « castration primaire ». L'enfant prenant le sein maternel comme étant sien, le retrait du mamelon de la mère n'est donc pas pour

¹⁴⁴ *La Belle aux cheveux d'or*, p. 29.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁶ Cité par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 77.

le petit malheureux la privation de nourriture, mais il s'agit d'une castration qu'il prend pour un autre prototype pour les expériences ultérieures¹⁴⁷. À cet égard, Avenant, en étant enfermé par son roi-père, est forcé de se séparer de la reine-mère. Coincé dans les grilles, comment le jeune homme peut-il jouir d'un plaisir oral de dire des douceurs auprès de sa belle ? Il n'est pas différent d'un bébé qu'on arrache du sein maternel, expérience qui équivaut à la castration.

Il est à remarquer, par ailleurs, que c'est dans une tour que le roi a choisi de mettre Avenant, le fils œdipien, en séquestration. Ce choix n'est pas indifférent. D'après une étude, la tour est un symbole phallique utilisé pour décrire un homme plus grand et plus fort que tous les autres¹⁴⁸. À cette interprétation déjà pertinente, nous aimerions ajouter de notre part que ladite tour, qui représente le pouvoir du roi jaloux, connote le phallus paternel. Le roi-père montre le « symbole » de sa puissance pour réprimer le désir du fils insolent. C'est ainsi qu'Avenant fait face à la menace de castration, puisque devant le phallus paternel qui est « plus grand » et « plus fort », le sien est réduit au néant.

Dans *L'Oiseau bleu*, le prince Charmant, refusant de se marier avec Truitonne, est métamorphosé en oiseau et est condamné à s'enfermer dans ce corps bestial.

En même temps le roi change de figure ; ses bras se couvrent de plumes, et forment des ailes ; ses jambes et ses pieds deviennent noirs et menus ; il lui croît des ongles crochus, son corps s'appetisse ; il est tout garni de longues plumes fines et déliées de bleu céleste ; ses yeux

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹⁴⁸ Danielle Simpson, *Essai d'Analyse de quatre contes de fées de Madame d'Aulnoy* (thèse). Montréal : 1976. p. 56.

s'arrondissent, et brillent comme des soleils ; son nez n'est plus qu'un bec d'ivoire, il s'élève sur sa tête une aigrette blanche qui forme une couronne [...]¹⁴⁹.

Chez ce prince, sa déshumanisation affecte plus ou moins la relation amoureuse qu'il entretient avec la princesse Florine. Certes, les deux amants continuent leur flirt : chaque nuit on se voit et s'échange des caresses. Mais, l'homme, qui est « bestialisé », ayant les ailes au lieu des bras, les ongles crochus au lieu des doigts, l'aigrette au lieu des cheveux, le bec au lieu du nez et des lèvres, peut-il pleinement satisfaire sa maîtresse ? Celle-ci, en ayant un amant humain, ne serait-elle pas plus comblée ?

Le corps bestial réduit la virilité de notre héros qui, privé de son anatomie humaine, ne peut jouir pleinement de sa masculinité. Cette sexualité en crise est accentuée par une scène dans laquelle une nuit, Florine appelle en vain l'Oiseau bleu, qui ne peut plus lui rendre visite, car la méchante reine a tendu un piège :

Mais elle l'appela toute la nuit inutilement ; il ne parut point ; car la méchante reine avait fait attacher aux cyprès des épées, des couteaux, des rasoirs, des poignards ; et lorsqu'il vint à tire d'aile s'abattre dessus, ces armes meurtrières lui coupèrent les pieds ; il tomba sur d'autres, qui lui coupèrent les ailes, et enfin tout percé, il se sauva avec mille peines jusqu'à son arbre, laissant une longue trace de sang¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *L'Oiseau bleu*, p. 37.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

Les « épées », « couteau », « rasoirs », « poignards », qui blessent le pauvre oiseau, ont nettement la fonction castratrice. L'Oiseau bleu, s'étant fait « couper », ne peut plus retirer ses ailes. Le vol dans le haut ciel lui est impossible. Or le vol peut signifier l'érection. À propos du symbolisme des rêves, Freud écrit :

les rêves souvent si beaux que nous connaissons tous et dans lesquels le vol joue un rôle si important doivent être interprétés comme ayant pour base une excitation sexuelle générale, le phénomène de l'érection¹⁵¹.

Et il affirme encore :

Le lien étroit entre l'acte de voler et la représentation de l'oiseau permet de comprendre que chez les hommes le rêve de vol a la plupart du temps une signification grossièrement sensuelle¹⁵².

Les ailes « coupées », l'Oiseau bleu devient incapable de « voler ». Sur le plan symbolique, il est châtré. De plus, après cette blessure, l'Oiseau bleu ne possède plus la même voix ; qui devient « faible et languissante¹⁵³ », ce qui fait penser à la voix des chanteurs castrats ou celle des eunuques.

Cet oiseau est vraiment victime de la castration. Dans un autre épisode, l'Enchanteur, son meilleur ami, veut le sauver de la mort, en le mettant dans une cage.

¹⁵¹ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 183.

¹⁵² Sigmund Freud, *Œuvres complètes, Volume IV*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. p. 442.

¹⁵³ *L'Oiseau bleu*, p. 45.

Malheureusement, un accident arrive : le chat de l'Enchanteur agresse le pauvre oiseau :

Le clou qui l'accrochait s'était rompu ; la cage était tombée, et sa majesté emplumée souffrit beaucoup de cette chute ; Minet, qui se trouva dans la chambre lorsque cet accident arriva, lui donna un coup de griffe dans l'œil, dont il pensa rester borgne¹⁵⁴.

Un œil blessé est un autre symbole de castration : « le fantasme de la castration est retrouvé sous divers symboles : l'objet menacé peut être déplacé (aveuglement d'Œdipe, arrachage des dents, etc.) [...] ¹⁵⁵ ». Enfermé dans le corps d'oiseau, le prince Charmant voit sans cesse menacer sa masculinité. Chez ce personnage, l'animalisation et la dévirilisation vont de pair.

Dans *L'Oranger et l'Abeille*, le prince Aimé et la princesse Aimée s'enfuient du couple d'ogres qui veut les massacrer. Pour y parvenir, Aimée transforme à plusieurs reprises son corps et celui de son amant à l'aide de la baguette magique. Au dernier coup de baguette, Aimée se transforme en une abeille et elle transforme son amant en un oranger. Malheureusement, ayant perdu la baguette, Aimée ne peut redevenir femme et rendre humain le prince. Ils sont ainsi coincés dans ces corps métamorphosés. De toute façon, la princesse Aimée, malgré sa peau bestiale, peut se déplacer. Quant au prince Aimé, il souffre de l'immobilité car un arbre ne peut pas bouger par lui-même. Le personnage déplore :

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁵ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 75.

Que je suis malheureux, [...], je me trouve resserré sous l'écorce d'un arbre ; me voilà oranger, je n'ai aucun mouvement, que deviendrai-je si vous m'abandonnez, ma chère petite abeille¹⁵⁶ !

Avant la métamorphose, le héros est un homme actif, plein d'action, qui aime se déplacer. Il fait le voyage¹⁵⁷ et n'a pas peur de l'aventure : loin de sa chère, le courageux part à sa recherche tout en ignorant le chemin¹⁵⁸. Maintenant qu'il est prisonnier dans le tronc d'un arbre, il est condamné à la passivité totale. Et cela affecte profondément sa virilité. L'effacement de la masculinité est renforcé par le fait qu'Aimé, devenu arbre, pousse une fleur, produisant un nectar, comme faisant partie de son corps végétal : « Vous [Aimée en une abeille] trouvez sur mes fleurs une agréable rosée, et une liqueur plus douce que le miel¹⁵⁹ ». Or, en psychanalyse, les fleurs désignent les appareils génitaux de la femme¹⁶⁰. Donc, en perdant sa qualité humaine, Aimé se prive aussi de sa virilité : il est châtré car il a « une fleur » au lieu de son sexe naturel.

Chez l'Oranger, l'image d'un homme châtré est soulignée par l'épisode dans lequel la princesse Linda, fascinée par la beauté de notre arbre, tient à en « couper » une branche.

Linda tire son épée de fort bonne grâce ; puis frappant sur la plus belle branche de l'oranger [...] Mais que devint Linda, et toutes celles qui l'accompagnaient, lorsqu'elles entendirent sortir du tronc de l'oranger

¹⁵⁶ *L'Oranger et l'Abeille*, p. 140.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁶⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 182.

un *hélas* pitoyable, suivi d'un profond soupir, et qu'elles virent couler du sang de la branche coupée¹⁶¹.

L'« épée » qui « frappe » « la plus belle branche » et le « sang » qui « coule », suivi d'un « hélas » du malheureux, connotent évidemment la castration. Comme l'Oiseau bleu, l'Oranger est sujet à la menace visant à sa virilité, du fait qu'il s'enferme dans un corps qui est sa prison.

Dans *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*, le prince éponyme veut satisfaire la princesse Belle-Étoile, il part à la recherche de l'objet merveilleux appelé « l'oiseau vert qui dit tout » ; l'oiseau peut révéler toute la vérité qu'on ignore. Arrivé au sommet d'un affreux rocher dans un pays glacé où habite l'oiseau désiré, il se met à l'attraper. Mais en ce faisant, il tombe dans le rocher et y devient prisonnier.

Il se voyait si proche de l'oiseau vert, qu'il croyait le prendre, lorsque le rocher s'ouvrant tout d'un coup, il tomba dans une spacieuse salle, aussi immobile qu'une statue ; il ne pouvait ni remuer, ni se plaindre de sa déplorable aventure. Trois cents chevaliers qui l'avaient tentée comme lui, étaient au même état¹⁶².

Enfermé dans le rocher, le prince est devenu, à l'instar de l'espace qui l'enferme, une pierre, c'est-à-dire « aussi immobile qu'une statue ». En raison de cette immobilité, les seules activités de notre prisonnier sont de rêver et de regarder les autres prisonniers, qui ont osé vainement conquérir l'oiseau vert avant lui : « ils se

¹⁶¹ *L'Oranger et l'Abeille*, p. 142.

¹⁶² *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*, p. 421.

regardaient¹⁶³ » et « ils avaient seulement la liberté de rêver, et de déplorer leur aventure¹⁶⁴ ». De surcroît, le prince, tel une statue, est condamné au mutisme, il ne peut prononcer un mot. Or, dans ce conte, la voix est érotisée. Chez ce prince, sa virilité est plus ou moins liée à sa voix. En effet, s'il arrive à vaincre la résistance du sexe opposé, c'est grâce à l'usage de sa voix. Ce pouvoir de la voix s'observe bien dans sa relation amoureuse avec Belle Étoile. Parmi les trois frères, à savoir Petit Soleil, Heureux et Chéri, c'est le cadet que la jeune fille préfère. Elle cède son cœur à notre héros parce que celui-ci « parle » le mieux : « Petit Soleil et Heureux qui étaient ses frères [de Chéri], lui [à Belle Étoile] parlaient avec moins de tendresse et de respect. Elle remarqua cette différence, elle en tint compte à Chéri, et elle l'aima plus que les autres¹⁶⁵ ». En plus, chaque jour, l'amant lui fait « une galanterie nouvelle¹⁶⁶ », par quoi on pourrait entendre un « propos flatteur » (*Le Petit Robert*). De même, Belle Étoile se laisse séduire par la voix de son amant qui lui lit un livre : « Comme Chéri lisait parfaitement bien, qu'il entendait tout finement, et qu'il se faisait entendre de même, elle le pria de lire auprès d'elle pendant qu'elle achèverait un ouvrage de lacs qu'elle avait envie de finir¹⁶⁷ ». Ainsi la voix aide Chéri à posséder Belle Étoile, elle contribue à sa virilité. Dans cette perspective, le fait que Chéri est enfermé dans un lieu qui le rend muet est lourd de conséquence. Le rocher, cette prison qui condamne son prisonnier au silence total, relève d'un lieu castrateur qui « coupe » toute parole et neutralise la voix, cet outil précieux de l'homme pour la possession sexuelle.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 402.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, la spatialité est étroitement liée à la sexualité. Dans l'espace ouvert où on est libre, la vie sexuelle s'épanouit pleinement, sans borne. Mais une fois que l'Éros est enfermé, il est corrompu, dénaturé, avili. Les quatre murs déforment le jugement, on fait le pire choix quant à l'objet de désir. L'Éros a sa propre vie, il doit grandir : le bloquer dans un espace sans issue, c'est le figer dans un triste statisme ; l'Éros reste éternellement infantile. Enfin, mettre les grilles pour séquestrer quelqu'un, c'est le « couper » du monde extérieur. Or, dans cet univers, la coupure spatiale va de pair avec la coupure sexuelle : la prison nuit et à la liberté et au sexe des prisonniers.

III. L'ÉVASION PUNIE

La prison étant espace de toutes les souffrances, existentielle aussi bien que sexuelle, il est naturel que les prisonniers envisagent de s'y échapper à tout prix. Or toute tentative de l'évasion a un prix considérablement lourd à payer. Car la prison de M^{me} d'Aulnoy est jalouse de ses prisonniers, elle punit tous ceux qui osent s'évader d'elle. Franchir le seuil de la prison vaut une condamnation : les évadés perdent soit leur qualité humaine soit leur vie.

1. La déshumanisation

La perte de la qualité humaine est la première conséquence néfaste que les évadés devront subir. Hors de la prison, ceux-ci sont condamnés à devenir soit une bête soit un objet. Les prisonniers de M^{me} d'Aulnoy ne quittent leur prison qu'au prix de leur propre déshumanisation.

- Animalisation

Devenir animal constitue une des peines infligées aux prisonniers qui se sont évadés de leur prison. Le premier condamné se trouve dans *La Biche au bois*. La princesse Désirée est maudite : elle ne peut pas voir le jour avant l'âge de quinze ans ; toute transgression lui « coûtera peut-être la vie¹⁶⁸ ». Pour la protéger et l'éviter de la lumière du jour, ses parents l'enferment dans un palais souterrain. Désirée demeure ainsi saine et sauve pendant une dizaine d'années. L'heure de la malédiction étant presque terminée, la reine envoie le portrait de sa fille aux grandes cours. Un prince reçoit le portrait et tombe extrêmement amoureux de cette princesse à tel point qu'il devient malade. Le père de celui-ci s'inquiète ; il envoie un ambassadeur pour demander la main de la princesse Désirée. Vu qu'il reste encore trois mois avant le quinzième anniversaire de la princesse, la reine croit que quitter le palais souterrain est dangereux et qu'il vaut mieux attendre. Quant à la princesse Désirée, elle reçoit en échange le portrait de ce dernier et en éprouve une grande affection.

Pendant ce temps, Désirée n'avait guère moins de plaisir à voir le portrait du prince qu'il en avait à regarder le sien. Elle allait à tous moments dans le lieu où il était [...]¹⁶⁹.

La malédiction n'est pas encore à son terme, mais l'amour est plus fort que la peur. L'amoureuse Désirée veut sortir de sa prison et aller voir son amant. Or, pour se diriger vers le royaume du prince et se trouver ainsi à l'extérieur, elle risquerait la lumière du jour. Par conséquent, la princesse envisage de faire un voyage dans un

¹⁶⁸ *La Biche au bois*, p. 286.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 291.

carrosse bien fermé, de manière à éviter tous les risques éventuels. Elle rapporte son projet à sa mère :

qu'en prenant quelques mesures, nous tromperions la méchante fée : par exemple, ne pourrais-je pas aller dans un carrosse tout fermé, où je ne verrais point le jour ? On l'ouvrirait la nuit pour nous donner à manger ; ainsi j'arriverai heureusement chez le prince Guerrier¹⁷⁰.

Se laissant convaincre, le roi et la reine font construire un grand carrosse bien fermé de serrures¹⁷¹ et ordonnent à Longue Épine et Giroflée, dames d'honneur de la princesse, d'accompagner leur fille. La princesse sort ainsi de sa prison sans savoir que cette sortie aura ses conséquences funestes.

En effet, en quittant la prison souterraine, la prisonnière ne peut éviter le jour comme elle le prétendait. Longue Épine est jalouse d'elle et tient à se mettre à sa place pour se marier avec le prince. Pour éliminer la princesse, Longue Épine ouvre le carrosse de manière à exposer sa maîtresse à la lumière fatale. C'est ainsi que Désirée voit le jour et que la menace de la méchante fée devient réalisée. Il est vrai qu'en étant touchée par la lumière solaire, elle n'est pas morte, mais elle n'est plus humaine !

Alors, pour la première fois, la princesse Désirée vit le jour. À peine l'eut-elle regardé, et poussé un profond soupir, qu'elle se précipita du carrosse sous la forme d'une biche blanche, et se mit à courir jusqu'à la

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 293.

¹⁷¹ *Ibid.*

forêt prochaine, où elle s'enfonça dans un lieu sombre, pour y regretter sans témoins la charmante figure qu'elle venait de perdre¹⁷².

Désirée est devenue animale, voilà sa punition. Autrement dit, elle est punie pour s'être échappée à sa prison. Et la perte de la qualité humaine n'est pas une peine légère. En se métamorphosant en une biche, elle est passée pour une proie fragile qui risque d'être mangée par les animaux prédateurs. Effrayée, la biche se demande : « où me retirer pour que les lions, les ours et les loups ne me dévorent point ? »¹⁷³. Elle est d'autant plus terrifiée que la nuit tombe.

la nuit la surprit, elle la passa dans des frayeurs inconcevables. Elle entendait les bêtes féroces proches d'elle ; et souvent, oubliant qu'elle était biche, elle essayait de grimper sur un arbre¹⁷⁴.

La menace provient aussi des chasseurs y compris le prince Guerrier qui se réfugie dans cette forêt. L'animale s'expose ainsi aux agressions de la part de l'homme dont elle est amoureuse.

[Le prince] poursuivit la pauvre biche, et de temps en temps, il lui décochait des traits qui la faisaient mourir de peur, quoiqu'elle n'en fût pas blessée¹⁷⁵.

La proie rencontre une fois de plus son prince-chasseur. Elle essaie à tout prix de s'enfuir, mais cette fois, elle ne s'échappe pas à l'agression.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 294-295.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 297.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 299-300.

[Le prince] la mire si bien, qu'il lui enfonce une flèche dans la jambe. Elle sentit une douleur violente, et n'ayant plus assez de force pour fuir, elle se laissa tomber¹⁷⁶.

De cette blessure, le « sang » de la princesse coule¹⁷⁷. Ce sang est le prix qu'il faut payer pour cette évadée qui a osé quitter sa prison.

La Chatte blanche nous offre un autre exemple de l'évadée animalisée. L'héroïne est enfermée dans une tour depuis son enfance par les fées qui l'élèvent. Elle décide de s'en évader. Car la prisonnière est forcée par ses emprisonneuses à se marier avec le roi Migonnet, un roi de race fée. Mais elle a horreur de lui car son aspect physique est si désagréable : son corps est comme un petit singe et ses pieds sont ceux d'un aigle. De plus, elle est tombée amoureuse d'un beau roi qui galope près de la tour. Elle lui donne des fleurs et une bague de turquoise à travers la fenêtre pour déclarer ses sentiments et consent à ce qu'il vienne la voir tous les jours¹⁷⁸. Quant au roi, pour avouer ses sentiments passionnels, il lui donne une belle bague taillée en cœur avec des diamants¹⁷⁹.

Pour préparer son évasion, la prisonnière demande des cordelettes à sa fée marraine sous prétexte qu'elle voulait tricoter des filets pour attraper les oiseaux. En fait, ces filets lui serviront d'échelle, lui permettant de s'échapper à la hauteur de la tour-prison¹⁸⁰. Mais la tentative de la princesse rencontre tant d'obstacles qu'elle est vouée à l'échec. D'abord, ayant placé son échelle, la prisonnière se prépare à

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 303.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *La Chatte blanche*, p. 327.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 328.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 329.

descendre et à quitter la tour avec son amant. Or celui-ci, en voyant l'escalier, croit qu'il s'agit d'une invitation ! Donc, au lieu d'aider sa maîtresse à s'évader, il monte l'escalier et la rejoint dans la tour ! La princesse contrariée raconte :

J'envoyai Perroquet dire au roi de venir un soir sous la fenêtre de la tour, qu'il y trouverait l'échelle, et qu'il saurait le reste quand il serait arrivé. En effet je l'attachai bien ferme, résolue de me sauver avec lui ; mais quand il la vit, sans attendre que je descendisse, il monta avec empressement, et se jeta dans ma chambre comme je préparais tout pour ma fuite¹⁸¹.

Et c'est dans la tour que les amants se marient l'un avec l'autre. Ensuite, on signale à la princesse que l'heure du mariage avec Migonnet est venue. En apprenant cette mauvaise nouvelle, les nouveaux mariés envisagent de s'enfuir. Mais, là encore, c'est l'homme qui constitue un obstacle à l'évasion de notre héroïne : au lieu de se presser, il se montre trop bavard. La prisonnière se plaint :

j'attendis mon cher époux avec mille impatiences : il en avait trop de me voir pour tarder ; je jetai l'échelle de corde, bien résolue de m'en retourner avec lui : il monta légèrement et me dit des choses si tendres, que je n'ose encore les rappeler à mon souvenir¹⁸².

Les évadés ont trop tardé. Enfin toute tentative de fuite devient impossible. Car la princesse et son amant sont surpris par les fées et Migonnet. La punition est immédiate : on exécute l'époux de la prisonnière, qui s'en souvient :

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁸² *Ibid.*, p. 331.

nous vîmes tout d'un coup enfoncer les fenêtres de ma chambre. Les fées entrèrent sur leur terrible dragon, Migonnet les suivait dans son chariot de feu, et tous les gardes avec leurs autruches. Le roi, sans s'effrayer, mit l'épée à la main, et ne songea qu'à me garantir de la plus furieuse aventure qui se soit jamais passée ; car enfin, vous le dirai-je, seigneur ? ces barbares créatures poussèrent leur dragon sur lui, et à mes yeux il le dévora¹⁸³.

La prisonnière, quant à elle, se fait infliger une autre peine : elle se fait enlever sa physionomie humaine, et devient une chatte. La fille métamorphosée se rappelle :

il faut, s'écrièrent-elles [les fées] , la réserver à de plus longues peines, une prompte mort est trop douce pour cette indigne créature. Elles me touchèrent, je me vis aussitôt sous la figure d'une Chatte blanche [...] ¹⁸⁴.

La peine s'avère d'autant plus cruelle que non seulement la princesse, mais encore les personnes qui l'entourent sont métamorphosées. Et tous sont enfermés dans le palais du père de la princesse :

elles [les fées] me conduisent dans ce superbe palais qui était à mon père ; elles métamorphosèrent tous les seigneurs et toutes les dames du royaume en chats et en chattes ; elles en laissèrent à qui l'on ne voyait que les mains, et me réduisent dans le déplorable état où vous me

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

trouvâtes, me faisant savoir ma naissance, la mort de mon père, celle de ma mère [...] ¹⁸⁵.

De la biche au bois à la chatte blanche, ce qui est commun, c'est que, à propos de la punition des évadés, la peine vise à l'intégrité du corps des victimes. Le corps puni est morcelé (« l'on ne voyait que les mains » ¹⁸⁶). Et, pire encore, ce corps est dégradé : de l'*Homo erectus*, les évadés passent pour une bête à quatre pattes, ce corps abject qui devient leur nouvelle prison.

- Objectivation

Le châtement par déshumanisation peut prendre une autre forme : les condamnés deviendront un objet, dans le sens de la « chose ».

Dans *La Princesse Printanière*, à la naissance de l'héroïne, elle a été maudite par la fée Carabosse : elle aura un « guignon ¹⁸⁷ », c'est-à-dire une mauvaise chance persistante dans la vie, jusqu'à l'âge de vingt ans. Pour éviter tous les malheurs éventuels à la princesse, ses parents décident de l'incarcérer dans une tour jusqu'à l'expiration de la malédiction. Or, enfermée, la princesse n'y trouve pas le moindre bonheur. Elle se plaint :

Ah ! que je suis infortunée, [...] on me retient dans une sombre tour, comme si j'avais commis quelque grand crime ; je n'ai jamais vu le ciel, le soleil et les étoiles, dont on dit tant de merveilles ; je n'ai jamais vu un cheval, un singe, un lion, si ce n'est en peintre. Le roi et

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Ce qu'on pourrait d'ailleurs prendre pour une représentation symbolique de la castration.

¹⁸⁷ *La Princesse Printanière*, p. 80.

la reine disent qu'ils me retireront d'ici quand j'aurai vingt ans ; mais ils veulent m'amuser pour me faire prendre patience, et je sais fort bien qu'ils m'y veulent laisser périr, sans que je les aie offensés en rien¹⁸⁸.

La princesse décide donc de s'échapper à sa prison, croyant trouver au monde extérieur un bonheur dont elle rêve. La première tentative consiste à percer un trou au mur, ce qui lui permet de prendre le premier contact avec l'extérieur. Grâce à ce trou, elle voit l'arrivée de l'ambassadeur Fanfarinet, et elle tombe amoureuse de lui dès le premier regard. Le soir, le roi et la reine organisent un grand festin. Le roi, la reine, les officiers ainsi que les invités se régalent de la nourriture et des spectacles toute la nuit au point de dormir. Printanière et Fanfarinet y sont présents également, mais ils sont toujours réveillés car ils « ne songeaient qu'à se regarder, et [...] rêvaient si fort, qu'ils en oubliaient tout¹⁸⁹ ». Tout le monde étant endormi, la princesse Printanière profite de la situation pour s'enfuir avec le bel ambassadeur. Elle invite son amant à quitter l'endroit :

Croyez-moi, profitons d'une occasion si favorable ; car si j'attends la cérémonie d'épousailles, le roi me donnera des dames pour me servir, et un prince pour m'accompagner chez votre roi Merlin ; il vaut donc mieux nous en aller à présent, le plus vite que nous pourrons.

[...] Elle donna sa main blanche à Fanfarinet pour sortir ; il la prit, et mettant un genou à terre : Je jure, dit-il, à Votre Altesse, une fidélité et

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.

une obéissance éternelle. Grande princesse, vous faites tout pour moi, que ne voudrais-je pas faire pour vous ! Ils sortirent du palais [...] ¹⁹⁰.

Hélas ! L'évadée ignore que cette évasion est une erreur. Et son erreur sera sévèrement punie. Dans l'île des Écureuils que les deux amants prennent pour leur refuge, la princesse découvre une triste vérité que derrière le masque d'un homme charmant se dissimule un égoïste abominable. En effet, Fanfarinet ne pense qu'à son ventre : tout ce à quoi il aspire, c'est de satisfaire son désir oral. Il dit : « il me serait indifférent [...] que vous mourussiez, si j'avais ce qu'il me faut ¹⁹¹ ». La princesse, ne sachant où trouver de quoi manger, pleure au pied d'un buisson de roses. Une belle rose lui permet de prendre un rayon de miel dans le creux d'un arbre. Ayant le miel, elle court à Fanfarinet, qui lui témoigne d'un incroyable égoïsme.

Voici, dit-elle, un rayon de miel ; j'aurais pu le manger seule, mais j'aime mieux le partager avec vous. Sans la remercier, ni la regarder, il le lui arracha, et la mangea tout entier, refusant de lui en donner un petit morceau. Il ajouta même la raillerie à la brutalité : il lui dit que cela était trop sucré, qu'elle se gâterait les dents, et cent autres impertinences semblables ¹⁹².

Hors de la prison, la princesse n'est donc plus humaine. Son existence est réduite : d'ores et déjà, l'héroïne s'apparente à une machine à produire des nourritures.

Ensuite, la « machine » trouve du lait et elle veut le partager avec son amant.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹⁹² *Ibid.*, p. 89.

Désaltérez-vous, beau Fanfarinet, dit-elle, et souvenez-vous de m'en garder, car je meurs de faim et de soif. Il prit rudement la cruche ; il but tout d'un trait ; puis, la jetant sur des pierres, la mit en morceaux, disant avec un sourire malin : Quand on n'a pas mangé, on n'a pas de soif¹⁹³.

La princesse trouve encore des dragées et des tartelettes offertes par un rossignol. Cette fois-ci, Printanière mange seule. À peine Fanfarinet voit-il cette scène qu'il tâche de massacrer la femme.

Le goulu Fanfarinet l'ayant aperçue manger sans lui, entra dans une si grande colère, qu'il accourut les yeux étincelants de rage, et l'épée à la main pour la tuer¹⁹⁴.

À la tombée de la nuit, la princesse se repose, mais la faim de l'égoïste est loin de s'apaiser. La machine offrant de la nourriture va devenir la nourriture elle-même :

le méchant Fanfarinet avait le bras levé, prêt à lui percer le sein de son épée ; car la voyant si grassette et si blanchette, et ayant un bon appétit, il voulait la tuer pour la manger¹⁹⁵.

Pour le philosophe existentialiste Sartre, chez l'homme, c'est l'existence qui précède l'essence. L'homme est vide et il se définit après par ses actions. Au contraire, pour l'objet, l'essence précède l'existence. N'importe quel objet a, avant même son existence, une fonction bien définie : la coupe-papier sert à couper,

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.

par exemple¹⁹⁶. Dans cette perspective, la malheureuse princesse n'est pas un être humain, elle est réduite à ne représenter qu'un objet au sens sartrien. Car, aux yeux de Fanfarinet, elle a une essence bien définie : de le nourrir. En d'autres termes, la princesse est « objectivée » par son amant, cet « autrui » qui lui impose l'essence objectale. Depuis son évasion, le malheur de la princesse Printanière ne cesse d'augmenter. Elle est progressivement objectivée. De la machine à produire des nourritures, elle passe enfin pour un élément alimentaire. Déshumanisée, l'évadée regrette sa tour et pense qu'elle mérite la punition :

Ah ! [...] je l'ai bien mérité ; voilà une juste punition pour avoir quitté le roi et la reine, pour avoir aimé si inconsidérément un homme que je ne connaissais point, pour avoir fui avec lui [...] ¹⁹⁷.

La Grenouille bienfaisante est un autre conte où l'on trouve une telle objectivation. La reine est priée par son mari de se séparer de lui pendant la guerre, et de se retirer dans un château lointain environné d'une épaisse forêt en raison de sa sécurité. À proprement parler, la reine n'est pas prisonnière. Toutefois, elle doit rester dans un espace limité en attendant son mari. À cet égard, une existence privée de tout déplacement se rapproche de celle d'un prisonnier. Dans ce château éloigné, la reine est « bien inquiète et bien chagrine¹⁹⁸ » et « elle ne trouvait rien qui pût la divertir ; elle jetait les yeux de tous côtés ; elle voyait de grands déserts qui lui donnaient plus de chagrins que de plaisirs¹⁹⁹ ». L'espace clos lui inspire donc un

¹⁹⁶ Voir Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1946.

¹⁹⁷ *La Princesse Printanière*, pp. 89-90

¹⁹⁸ *La Grenouille bienfaisante*, p. 268.

¹⁹⁹ *Ibid.*

ennui insupportable. La reine ajoute : « Si j'y reste encore longtemps, il faut que je meure : à qui parler dans ces lieux solitaires ? »²⁰⁰. Tourmentée par un tel ennui, la reine se projette alors de quitter ce lieu. Elle ordonne à ses officiers de lui faire un petit char d'un seul siège pour la chasse. Elle croît que de cette façon, elle parviendra à se rendre aux lieux plus euphoriques²⁰¹. La reine réussit à son entreprise. Mais son évasion doit être achetée par une énorme peine : sa liberté est provisoire et la reine passera d'une prison à une autre. Dans la forêt, elle est capturée par la fée Lionne, devenue ainsi sa prisonnière. La fée la conduit dans une terrible grotte au centre de la terre où la lumière n'existe pas et où les monstres sont partout²⁰². Être prisonnière n'est pas le seul prix à payer. Comme la princesse Printanière, notre reine est objectivée : elle devient une chose chez laquelle l'essence précède l'existence. Car la méchante fée lui impose une essence définie : de la divertir. La fée ordonne :

il faut que tu viennes passer ta vie avec moi. [...] il m'ennuyait quelque temps d'être seule, tu as de l'esprit, peut-être que tu me divertiras²⁰³.

Pour divertir son emprisonneuse, la reine effectue tout ce que sa maîtresse dit, par exemple, elle doit faire des pâtés de mouche²⁰⁴ et faire un bouquet de fleurs²⁰⁵. L'ordre de la méchante fée est net : « je veux ce que je veux²⁰⁶ ». La reine est ainsi

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 269.

²⁰³ *Ibid.*

Notons par curiosité l'ironie du sort de la reine. C'est à cause de l'ennui qu'elle décide de s'évader de son château. Mais, évadée, elle devient un objet divertissant qui sert à remédier à l'ennui d'autrui.

²⁰⁴ *La Grenouille bienfaisante*, p. 269.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 272.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 270.

totale­ment privée de sa liberté humaine : elle n'est qu'un objet dont les fonctions varient selon les caprices de sa maîtresse.

Pour cette évadée, la punition est sévère. Notons par ailleurs que la faute de la mère affecte également l'enfant. Car la fille de la reine ou la princesse Moufette doit être enfermée avec sa mère. Et, qui pis est, la petite est menacée d'être mangée par la méchante fée. Autrement dit, comme sa mère, l'existence de la petite princesse est aussi réduite : elle devient un objet alimentaire qui sert à satisfaire l'emprisonneuse.

2. La mort

Certains prisonniers, s'ils quittent leur prison, seront tués d'une manière ou d'une autre. Pour ces personnages, une terre promise n'existe pas : prisonniers, ils souffrent ; libres, ils meurent.

Dans *Le Prince Marcassin*, il est vrai que Zelonide n'est pas enfermée dans un lieu clos. Pourtant, le fait qu'elle est forcée par sa mère à se marier avec Marcassin l'assimile à une prisonnière. À cause de ce mariage forcé, elle est, d'après le texte, privée d'« une vie tranquille et retirée²⁰⁷ » ; elle n'est plus « la maîtresse de [s]on sort²⁰⁸ ». En plus, il est à rappeler que Marthesie, la petite sœur de Zelonide, est enfermée par Marcassin dans une caverne pour qu'elle l'épouse. Tout laisse à supposer que Zelonide, si elle acceptait un tel mari-emprisonneur, aurait un sort qui ne serait pas différent de celui de sa sœur : sa vie conjugale ne serait qu'une prison à l'image de la caverne où sa sœur est incarcérée.

²⁰⁷ *Le Prince Marcassin*, p. 440.

²⁰⁸ *Ibid.*

Zelonide s'efforce donc de ne pas devenir prisonnière de cette bête qu'elle n'aime pas. Pour se libérer, elle projette de la tuer et prépare un cordon de soie pour l'étrangler : « elle passa doucement le cordon de soie autour du cou de Marcassin²⁰⁹ ». Mais, comme la bête a connu le projet de la jeune fille, son mouvement de libération est voué à l'échec. Au lieu de le tuer, elle est tuée par son emprisonneur : « Marcassin [...] n'attendait que cela pour se jeter sur elle. Il lui donna deux coups de ses grandes défenses dans la gorge [...]»²¹⁰, ce qui montre que dans ce mariage-prison, l'épouse-prisonnière n'est libérée qu'au prix de sa vie.

L'Île de la Félicité nous offre un autre exemple qui illustre le fait que quitter la prison, c'est mourir.

L'île de la Félicité, lieu central de l'histoire et si important que son nom devient le titre du conte, est un espace clos qui enferme Adolphe, héros du conte. Cette île relève d'un lieu fermé dans la mesure où, réservée aux fées et aux nymphes, elle est par contre inaccessible aux êtres mortels. Zéphyr, dieu du vent, dit à notre héros :

Dans l'île de la Félicité, [...] personne, seigneur, n'y peut entrer ; on ne se lasse point de la chercher, mais le sort des humains est tel qu'on ne saurait la trouver, l'on voyage inutilement tout autour ; l'on se flatte même quelquefois d'y être parce que l'on arrive souvent à d'autres petits ports où l'on surgit avec un peu de calme et de tranquillité. Plusieurs personnes y resteraient avec joie ; mais ces îles, qui

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 442.

²¹⁰ *Ibid.*

n'approchent que très médiocrement de celle de la Félicité, sont toujours flottantes : on les perd bientôt de vue ; et l'envie qui ne peut souffrir que les mortels se flattent, même de l'ombre du repos, est celle qui les chasse de ces lieux-là. J'y vois périr tous les jours des hommes d'un mérite distingué²¹¹.

Ce n'est que grâce au dieu du vent qu'Adolphe a pu entrer dans cette île hermétique. Or une fois entré, le héros ne pourra en ressortir sans mourir. Apparemment, on ne saurait identifier l'île de la Félicité à une prison, puisque, comme son nom le suggère, il s'agit d'un lieu de la félicité. Ce lieu est enchanté :

L'air y était tout parfumé, la rosée d'excellente eau de Nafre et de Cordoue ; la pluie sentait la fleur d'orange, les jets d'eau s'élevaient jusqu'aux nues, les forêts étaient d'arbres rares, et les parterres remplis de fleurs extraordinaires ; des ruisseaux plus clairs que le cristal coulaient de tous côtés avec un doux murmure ; les oiseaux y formaient des concerts plus charmants que ceux des meilleurs maîtres de musique, les fruits y venaient naturellement sans être cultivés, et l'on trouvait dans toute l'île des tables couvertes et servies délicatement, aussitôt qu'on le souhaitait²¹².

Le palais présente des merveilles qui dépassent l'imagination :

les murs en étaient de diamants, les planchers et les plafonds de pierreries qui formaient des compartiments ; l'or s'y trouvait avec plus

²¹¹ *L'Île de la Félicité*, p. 479.

²¹² *Ibid.*, p. 480.

de facilité que pierreries ; les meubles étaient faits de la main des fées, et même des plus galantes, car tout y était si bien entendu, que l'on ne savait auquel donner l'avantage, à la magnificence ou à l'assortiment²¹³.

Il y a encore les « délicieux jardins » :

Il [Adolphe] en parcourut quelques allées ; il vit des grottes faites exprès pour les plaisirs, et il remarqua dans l'une un Amour de marbre blanc, si bien fait, qu'il devait être le chef-d'œuvre d'un excellent ouvrier. Il sortit de son flambeau un jet d'eau au lieu de flammes²¹⁴.

Dans ce lieu enchanté, les habitants n'en sont pas moins magnifiques. Les nymphes sont admirablement belles :

Les nymphes étaient là par troupes ; la plus vieille paraissait n'avoir pas dix-huit ans ; mais il y en avait beaucoup qui semblaient plus jeunes, les unes blondes, les autres brunes, et toutes d'un teint et d'un embonpoint admirable, blanches, fraîches, avec des traits réguliers et les dents belles. Enfin toutes les nymphes, et chacune en sa manière, pouvaient passer pour une personne accomplie [...]²¹⁵.

Mais une beauté parfaite se trouve aussi et surtout dans la personne de la princesse Félicité, la fée-souveraine de l'île :

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 481.

²¹⁵ *Ibid.*

Elle était sur un trône fait d'une seule escarboucle plus brillante que le soleil ; mais les yeux de la princesse Félicité étaient encore plus brillants que l'escarboucle, sa beauté était si parfaite, qu'elle semblait être fille du Ciel. Un air de jeunesse et d'esprit, une majesté propre à inspirer de l'amour et du respect, paraissait répandu sur toute sa personne. Elle était habillée avec plus de galanterie que de magnificence. Ses cheveux blonds étaient ornés de fleurs, elle en avait une écharpe, sa robe était de gaze mêlée d'or ; elle avait autour d'elle plusieurs petits Amours qui folâtraient ; ils jouaient à mille jeux différents ; les uns prenaient ses mains et les baisaient ; les autres, avec le secours de leurs compagnons, montaient par les côtés du trône, et lui mettaient une couronne sur la tête²¹⁶.

La souveraine n'a jamais vu d'homme mais elle est tombée amoureuse de notre héros, qui l'aime en retour. Les deux amoureux vivent ensemble dans l'île de la Félicité, avec un bonheur parfait :

Rien ne troublait leur repos ; tout contribuait à leurs plaisirs. Ils n'étaient jamais malades ; ils n'avaient pas même la plus légère incommodité. Leur jeunesse n'était point altérée par le cours des ans ; c'était dans ce lieu délicieux, où l'on buvait à longs traits de l'eau de la fontaine de Jouvence. Ni les inquiétudes amoureuses, ni les soupçons jaloux, ni même ces petits démêlés qui altèrent quelquefois l'heureuse tranquillité des personnes qui s'aiment, et qui leur ménagent les

²¹⁶ *Ibid.*, p. 482.

douceurs d'un accommodement, rien de toutes ces choses ne leur arrivait. Ils étaient enivrés de plaisirs, et jusqu'à ce temps aucun mortel n'avait eu une si bonne fortune que fut celle du prince [...]²¹⁷.

Ainsi, il semble qu'Adolphe, dans cet environnement idéal et en compagnie avec une femme parfaite, se loge déjà dans un espace utopique. Pourtant, l'île de la Félicité peut être considérée comme une prison pour le héros, dans la mesure où, tant qu'il reste dans ce lieu, sa virilité sera progressivement menacée. En parlant de cette île, Anne Defrance affirme : « Le lieu que la fée a construit est un espace clos, dans lequel se vit le bonheur parfait. On y est préservé de tout, sauf l'envie de gloire²¹⁸ ». En effet, Adolphe a déjà passé 300 ans avec Félicité sans le savoir : comme le décalage temporel est énorme entre le monde des mortels et l'univers féerique ! En découvrant la vérité, Adolphe veut quitter l'île et regagner sa patrie :

Trois cents ans ! [...] : en quel état est donc le monde ? qui le gouverne à présent ? qu'y fait-on ? Quand j'y retournerai, qui me connaîtra, et qui connaîtrai-je ? Mes États sont sans doute tombés en d'autres mains qu'en celles de mes proches ; je n'oserais plus me flatter qu'il m'en reste aucun. Je vais être un prince sans principauté, l'on me regardera comme un fantôme, je ne saurai plus les mœurs, ni les coutumes de ceux avec lesquels j'aurai à vivre²¹⁹.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 483.

²¹⁸ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S. A. , 1998. pp. 97-98.

²¹⁹ *L'Île de la Félicité*, p. 484.

Nous avons déjà vu que la prison de M^{me} d'Aulnoy présente une particularité en ce sens qu'elle est castratrice et elle met en péril la virilité des prisonniers. Il est vrai que dans l'île de la Félicité, Adolphe n'est pas sexuellement frustré, puisqu'il possède la princesse. Pourtant, pour lui, cela n'assure pas suffisamment sa virilité, car, en restant dans ce lieu, il devient trop passif et incapable d'un héroïsme quelconque. L'homme se plaint : « Je vois avec honte ma vertu sans occupation, et mon nom sans éclat²²⁰ ». Dans la perspective de ce héros, être « homme » est lié aux actions héroïques. Or mener une existence trop paisible dans l'île de la Félicité lui constitue un obstacle qui l'empêche de prouver sa pleine virilité. Et c'est pour cela que, à notre avis, cette île se rapproche d'autres prisons de M^{me} d'Aulnoy qui « châtent » leurs prisonniers. Enfin, c'est l'aspiration à l'héroïsme qui pousse Adolphe à vouloir quitter ce lieu clos : « il se reprochait d'avoir passé tant de temps auprès d'une maîtresse, et de n'avoir rien fait qui pût mettre son nom au rang de celui des héros²²¹ ».

En outre, la maîtresse de l'île, la princesse Félicité, tout parfaite qu'elle paraisse, peut passer pour une autoritaire. Face à son amant qui veut partir, elle réagit :

Que regrettez-vous ? Adolphe, [...], est-ce là le prix de tant d'amour et de tant de bontés que j'ai pour vous ? Je vous ai reçu dans mon palais, vous y êtes le maître, je vous y conserve la vie depuis trois siècles, vous n'y vieillissez point, et apparemment jusqu'à cette heure

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

vous ne vous y étiez pas ennuyé. Combien y a-t-il que vous ne seriez plus sans moi²²² ?

À notre avis, la réaction de Félicité la rapproche d'un emprisonneur tel Marcassin. Comme tous les emprisonneurs dans l'univers de notre conteuse, cette souveraine tient à ce que la personne qu'elle aime s'enferme dans le même espace qu'elle pour toujours²²³. Seulement, pour retenir son amant dans un espace fermé, elle n'a pas recours à la force, mais elle s'adonne au principe du commerce, de l'échange, pour ne pas dire de la prostitution. Elle *paye* Adolphe. Le recevoir dans son palais, conserver sa vie depuis trois siècles sans qu'il vieillisse, satisfaire tous ses désirs (« jusqu'à cette heure vous ne vous y étiez pas ennuyé »), voilà les cadeaux que la maîtresse de lieu offre à son hôte. Or la « marchandise » est à deux doigts de lui échapper. La souveraine réclame donc son dû (« est-ce là le prix de tant d'amour et de tant de bontés que j'ai pour vous ? » / « Combien y a-t-il que vous ne seriez plus sans moi ? »). Il semble qu'Adolphe, lui, se rend aussi compte que le rapport qui le lie à cette princesse est celui de dépendance, de reconnaissance et de dette : face à l'indignation de sa maîtresse, il répond : « Je ne suis point un ingrat, belle princesse, [...], je sais et je sens tout ce que je vous dois²²⁴ ».

Quoi qu'il en soit, Adolphe quitte cette île qui le tient à l'écart de l'héroïsme viril. Or il ignore une règle invisible de cet univers : en quittant sa prison, on meurt.

²²² *Ibid.*

²²³ Sa réaction atteint même un état hystérique : « Barbare ! s'écria la princesse en versant un ruisseau de larmes, tu veux me quitter, et tu te rends indigne de la douleur qui me pénètre. En achevant ces mots, elle tomba évanouie. » (*L'Île de la Félicité*, p. 484.)

²²⁴ *L'Île de la Félicité*, p. 484. Nous soulignons.

Ainsi, il n'a pas plutôt quitté l'île de la Félicité qu'il trouve le Temps, dieu de la Mort, qui le poursuit depuis trois siècles pour lui régler le compte !

Enfin, prince de Russie, lui dit-il [le Temps] d'une voix terrible et menaçante, je vous ai trouvé. Je m'appelle le Temps, et je vous cherche depuis trois siècles : j'ai usé toutes les ailes dont cette charrette est chargée, à faire le tour de l'univers pour vous rencontrer ; mais quelque caché que vous fussiez, il n'y a rien qui puisse m'échapper. En achevant de parler, il lui porta la main sur la bouche avec tant de force que, lui ôtant tout d'un coup la respiration, il l'étouffa²²⁵.

Le sort d'Adolphe rejoint celui de Zelonide : les deux personnages ont perdu leur vie pour s'être évadés de leur prison. Ces deux cas révèlent un aspect tragique de l'univers de M^{me} d'Aulnoy. Pour les personnages tels Adolphe et Zelonide, cet univers tragique est sans issue. Pour eux, vivre consiste à être enfermé dans un huis clos où l'on souffre : l'un souffre d'une crise de sexualité, l'autre souffre d'un mari sadique. Et l'évasion de cet huis clos ne les amène qu'au néant. Prison à vie ou peine de mort : que choisir ? Le monde créé par notre conteuse est vraiment cruel.

Dans ce chapitre, nous avons mis en perspective le thème de l'enfermement dans l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy. Les résultats de cette étude nous permettent de conclure que, chez cette conteuse, *Topos* et *Eros* sont en rapport étroit : dans la mentalité de l'écrivaine, le problème de l'espace relève d'un problème de la sexualité. L'Éros est à la fois auteur et victime de l'enfermement, il est à la fois emprisonneur et

²²⁵ *Ibid.*, p. 485.

prisonnier. Si un personnage se résout à séquestrer un autre, son agressivité est toujours érotisée. Sous l'emprise de la pulsion sexuelle et de la pulsion de vie, on emprisonne son rival d'amour pour l'éliminer, incarcère l'objet de son désir pour le convoiter, et enferme tout obstacle qui empêche de faire persister sa propre existence. Élément déclencheur de la prison, l'Éros subit lui-même l'effet de l'enfermement. L'Éros qui s'enferme, c'est un Éros frustré : il est soit perversi, soit infantilisé, soit dévirlisé. Et la frustration motive l'Éros enfermé à se libérer. Or la prison de M^{me} d'Aulnoy est jalouse de sa proie. Frustré dans le clos, on ne trouve dans l'ouvert qu'une autre frustration : animalisation, objectivation, cessation de la vie, voilà les peines qui éloignent encore plus l'Éros de sa propre satisfaction.

Mais il est aussi des cas où l'Éros est plus fort que toute claustration. Si certains prisonniers échouent à s'évader de leur prison, d'autres réussissent à s'en libérer.

Et si dans le clos, l'Éros enchaîné est incapable de toute gratification, nous sommes en mesure de nous demander à quoi ressemblera l'Éros qui, libéré, se retrouve dans l'ouvert.

Nous mènerons l'enquête dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

ÉVASION

« Libérée, délivrée »

Chanson provenant du film d'animation

La Reine des neiges

« L'homme est libre, l'homme est liberté¹ », déclare Jean-Paul Sartre. Enfermés dans un espace clos, les princes et princesses de M^{me} d'Aulnoy ne perdent pas seulement leur liberté, mais encore ils sont sexuellement frustrés et ils ne peuvent pleinement évoluer. Bref, tant qu'ils restent prisonniers, leur qualité d'être humain se dégrade et se corrompt. Pour retrouver une telle qualité, nos prisonniers n'aspirent qu'à la seule chose : s'évader.

Dans les pages qui suivent, nous examinerons d'abord les moyens permettant aux personnages de M^{me} d'Aulnoy de s'échapper de leur prison. Puis, nous explorerons l'univers de l'espace ouvert, cet espace de liberté, afin de découvrir toutes les transformations des prisonniers, une fois qu'ils sont libérés de leur prison.

I. THANATOS LIBÉRATEUR

Quelle est la clé qui peut ouvrir la porte de la cellule ? Qu'est-ce qui permet aux prisonniers de s'évader de leur prison ? Telles sont les premières questions qui dirigent la présente étude.

Un adjuvant puissant qui aide à libérer les prisonniers de M^{me} d'Aulnoy, c'est le pouvoir féérique. Dans *L'Oranger et l'Abeille*, le prince Aimé et la princesse

¹ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996. p. 39.

Aimée s'enferment respectivement dans un corps végétal et dans un corps animal. C'est grâce à la fée Trusio que les deux victimes s'échappent aux corps qui leur sont étrangers, et qu'ils reprennent et leur forme humaine et leur liberté². Dans *Fortunée*, en raison d'une malédiction, le héros se métamorphose en un œillet, corps qui équivaut dès lors à une prison. Il faut attendre le moment où la malédiction prendra fin ; en attendant, aucune intervention humaine ne peut l'en libérer³.

Le pouvoir féerique constitue ainsi la première clé qui permet de quitter la prison. Cependant, les trois cas mentionnés là-haut sont plutôt des exceptions que la règle. Dans l'univers de notre conteuse, l'intervention féerique est rare ; le plus souvent, les prisonniers n'ont d'autres secours qu'eux-mêmes. Et quand les prisonniers n'ont pour leur seul appui que leur propre force humaine, la force-clé à laquelle ils ont recours pour briser leur prison, c'est la violence, la destruction, la pulsion d'agressivité, la pulsion de mort ou, pour emprunter le terme à Sigmund Freud, le Thanatos.

Le Thanatos, qui permet aux prisonniers de M^{me} d'Aulnoy de s'émanciper et de se retrouver dans l'ouvert, a deux aspects. Ou bien l'agressivité est dirigée vers autrui : on agresse l'autre pour s'évader, ou bien la même agressivité est dirigée vers soi : on a recours à l'autodestruction pour se libérer.

1. L'agressivité dirigée vers l'emprisonneur

La prison est le lieu de souffrance par excellence. L'emprisonneur fait souffrir son prisonnier entre quatre murs. Or, à cause de ces murs, la violence

² *L'Oranger et l'Abeille*, p. 143.

³ *Fortunée*, p. 182.

qui circule dans la prison n'a aucune échappatoire, si bien que, à l'instar d'un effet de serre, les murs bloquent et réfléchissent la violence qui se retourne contre son auteur. L'agresseur devient donc agressé. C'est ce qui se passe dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy.

Les prisonniers, poussés jusqu'à la limite de leur souffrance, prennent leur revanche pour se libérer de l'espace qui les fait souffrir. Pour ce faire, il s'agit d'agresser l'emprisonneur. Et cette agression consiste à tuer et châtrer l'auteur de la souffrance.

- **Du meurtre au parricide**

Pour les prisonniers de M^{me} d'Aulnoy, la porte de la prison n'est peut-être pas la fermeture la plus essentielle. Mais c'est l'existence de leurs emprisonneurs. Ainsi, pour franchir le seuil de la prison, il faut d'abord se débarrasser de cette existence gênante.

Dans *La Princesse Printanière*, l'héroïne vit en concubinage avec son amant Fanfarinet dans l'île des Écureuils, qui, en peu de temps, se transforme en une prison pour la jeune fille, puisque cet amant indigne la traite comme un objet qu'il envisage même de manger. Pour s'échapper à son agresseur et à cette île, la victime doit devenir meurtrière. Au moment où Fanfarinet se jette sur elle, celle-ci se défend et le tue : « elle tira doucement son poignard, qu'elle avait gardé depuis la bataille, et elle lui en donna un si furieux coup dans l'œil, qu'il mourut sur-le-champ⁴ ».

⁴ *La Princesse Printanière*, p. 92.

La voie de la liberté est ainsi trempée de sang. Et cela paraît plus brutal lorsque l'emprisonneur est parent du prisonnier. Dans ce cas, le meurtre auquel le prisonnier a recours devient inéluctablement parricide. Dans *Finette Cendron*, Fleur d'Amour, Belle de Nuit et Fine Oreille sont retenues captives dans le château d'un couple d'ogres. Le parallélisme entre le couple et les parents biologiques des trois filles est frappant. Le père et la mère de celles-ci, en effet, sont parents infanticides et emprisonneurs. Ils sont assez cruels pour se résoudre à se débarrasser de leurs enfants en les abandonnant et en les laissant mourir dans des espaces sans issue comme le bois⁵ et le désert⁶. L'ogre et l'ogresse, eux, commettent une barbarie pareille. Ils ont mis les trois filles dans une cave pleine de crapauds et de couleuvres⁷. De surcroît, ces monstres menacent de dévorer leurs victimes, les enfermant ainsi dans leur estomac pour toujours. Dans cette perspective, il n'est pas sans raison de considérer l'ogre et l'ogresse comme le double des parents biologiques des trois héroïnes.

Ainsi, le parricide dans ce conte se présente par une voie symbolique, autrement dit par le fait que les trois jeunes prisonnières collaborent à massacrer l'ogre et l'ogresse, ces figures parentales, afin de quitter leur château-prison. Le père symbolique est le premier objet de la revanche. Il est éliminé par Finette, la cadette, qui emploie ses ruses, de manière à pouvoir le brûler vif :

Le maître ogre dit : Eh bien, le four est-il chaud ? Finette répondit : Monseigneur, vous l'allez voir. Elle jeta devant lui mille livres de beurre au fond du four, et puis elle dit : Il faut tâter avec la

⁵ *Finette Cendron*, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁷ *Ibid.*, p. 170.

langue, mais je suis trop petite. Je suis assez grand, dit l'ogre, et se baissant, il s'enfonça si avant qu'il ne pouvait plus se retirer, de sorte qu'il brûla jusqu'aux os⁸.

Ensuite, il s'agit d'anéantir la figure maternelle. L'ogresse se laisse coiffer par Finette. Mais elle ignore que c'est un geste fatal. Sous prétexte de consoler l'ogresse qui vient de perdre son mari, la petite meurtrière profite de la situation pour décapiter le reflet de sa mère.

[Les trois princesses] dirent [à l'ogresse] : Prenez courage, madame, vous trouverez quelque roi ou quelque marquis qui seront heureux de vous épouser ; elle sourit un peu, montrant des dents plus longues que le doigt. Lorsqu'elles la virent de bonne humeur, Finette lui dit : Si vous vouliez quitter ces horribles peaux d'ours, dont vous êtes habillée, vous mettre à la mode, nous vous coifferions à merveille, vous seriez comme un astre. Voyons, dit-elle, comme tu l'entends ; mais assure-toi que s'il y a quelques dames plus jolies que moi, je te hacherai menu comme chair à pâté. Là-dessus les trois princesses lui ôtèrent son bonnet et se mirent à la peigner et la friser ; en l'amusant de leur caquet, Finette prit une hache et lui donna par-derrrière un si grand coup, qu'elle sépara son corps d'avec sa tête⁹.

D'autres parricides symboliques s'observent dans *L'Oiseau bleu* et dans *La Belle aux cheveux d'or*. Dans ces deux contes, le parricide est traduit par le

⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁹ *Ibid.*

régicide. En effet, on considère le plus souvent un roi comme le père de la nation : le fait de le tuer relève donc d'un acte parricide. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'Élisabeth Badinter, une philosophe française, explique psychanalytiquement la Révolution française. À son avis, les Français, en guillotinant Louis XVI, ont tué leur père :

Toute émancipation est d'abord libération par rapport au père. La souveraineté populaire est née du parricide. En tuant le roi-père, le peuple, longtemps tenu à l'état de mineur, gagne l'autonomie de l'adulte¹⁰.

Une telle révolution existe bel et bien dans *L'Oiseau bleu*. La princesse Florine, rappelons-nous, est emprisonnée par la reine sa belle-mère dans la tour¹¹, car la marâtre, voulant que le prince Charmant épouse sa propre fille, s'acharne à éliminer Florine dont le prince est amoureux. Il faut tuer la méchante souveraine pour libérer la princesse-prisonnière. Cela se réalise tout de suite après que le roi père de Florine, vieux et malade, a rendu son dernier souffle. La mort du roi déclenche une insurrection contre la reine et sa fille :

La fortune de la méchante reine et de sa fille changea de face : elles étaient regardées comme des favorites qui avaient abusé de leur faveur. Le peuple mutiné courut au palais demander la princesse Florine, la reconnaissant pour souveraine. La reine, irritée, voulut traiter l'affaire avec hauteur ; elle parut sur un balcon, et menaça les mutins. En même

¹⁰ Cité par Jacky Girardet. *Le Nouveau sans frontières 4*. Paris : Clé Internationale, 1993. p. 47.

¹¹ *L'Oiseau bleu*, p. 38.

temps la sédition devint générale ; on enfonce les portes de son appartement, on le pille, et on l'assomme à coups de pierres¹².

Après avoir renversé la reine indigne, on se rend dans la tour où Florine est séquestrée : « Les grands du royaume s'assemblèrent promptement, et montèrent à la tour¹³ ». Puis, on la libère : « Ils la portèrent dans son palais, et la couronnèrent¹⁴ ». La reine déchuë, quant à elle, a-t-elle le même sort que Louis guillotiné ? Le texte n'évoque pas sa mort manifestement. On apprend tout simplement que, suite à la sédition, : « Tritonne s'enfuit chez sa marraine la fée Soussio ; elle ne courait pas moins de danger que sa mère¹⁵ ». Pourtant, force est de constater qu'après l'épisode de la sédition, le texte ne mentionnera plus la reine, comme si elle n'y existait plus. Or une telle lacune textuelle n'est pas un phénomène banal. Car, pour les contes de fées, la convention du genre exige que, à la fin du récit, on connaisse le destin de tous les personnages principaux. Marc Soriano, spécialiste des contes de Perrault, affirme :

[...] la règle est absolue, aussi bien dans les contes de fées que dans les nouvelles, longues ou courtes, de l'époque et elle s'est maintenue jusqu'à nos jours dans la littérature pour la jeunesse : l'auteur ne considère son récit comme terminé qu'après avoir précisé le destin de chaque personnage¹⁶.

Certains spécialistes pensent même que la disparition d'un personnage avant la fin du récit équivaut à la mort de ce dernier. Ainsi, David Ruffel, en étudiant *Riquet à la*

¹² *Ibid.*, pp. 46-47.

¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Marc Soriano, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard, 1977. p. 379.

Houppes de Perrault, prétend que le personnage de la cadette, qui disparaît du récit avant la fin, est « mise à mort par le narrateur¹⁷ ». En nous appuyant sur la règle du genre mentionnée par Soriano, nous pourrions de notre part affirmer que la reine la belle-mère de Florine, dont on ignore le destin à la fin du conte, est également « mise à mort » après avoir été renversée par le peuple.

Si l'on accepte l'hypothèse de la mort de la reine, une question se pose : Florine est-elle responsable de cette mort ? Apparemment, elle est innocente, puisque, pendant le soulèvement populaire, elle est restée retenue dans la tour. Ses mains ne sont pas sales. De toute façon, une logique du texte nous invite à considérer la princesse prisonnière comme une complice du peuple qui la libère. En effet, si le peuple se soulève contre la reine et sa fille, c'est parce qu'« elles étaient regardées comme des favorites qui avaient abusé de leur faveur¹⁸ ». Or ne pourrait-on pas dire que Florine partage cette opinion ? Dès que son père s'est marié avec cette marâtre, celle-ci et sa fille deviennent les nouvelles favorites. Le roi laisse la nouvelle reine abuser de sa faveur. Il néglige même sa propre fille, à tel point qu'il ne se gêne pas quand la reine ordonne qu'on enferme la princesse dans la tour. Ainsi, l'opinion publique correspond plus ou moins à la rancune de la princesse qui voit son père accorder une préférence aux autres. Et quand le peuple se soulève pour renverser sa belle-mère et la livrer de la prison, Florine a-t-elle quelque intérêt à s'opposer à la sédition ? Bien au contraire, tout laisse à supposer que la princesse et le peuple ont une ennemie commune : la reine est à la fois la marâtre et la méchante mère de la nation que le peuple, enfant symbolique, et sa belle-fille, ne voulant communément

¹⁷ David Ruffel, *Les contes de Perrault*. Paris : Hatier, 2006. p. 171.

¹⁸ *L'Oiseau bleu*, p. 46.

plus qu'elle abuse de sa faveur, tiennent à l'éliminer. L'insurrection populaire est en quelque sorte la concrétisation du ressentiment de la princesse à l'égard de la reine. D'après cette logique textuelle, Florine est donc plus ou moins responsable et bénéficie de la « disparition » de sa belle-mère. Du moins, c'est cette disparition, ce matricide symbolique, qui la libère de la tour-prison¹⁹.

Un autre régicide-parricide libérateur se trouve dans *La Belle aux cheveux d'or*. Avenant est enfermé dans la tour par l'ordre du roi. Or, comme nous l'avons montré, sur le plan symbolique, c'est un conflit œdipien qui oppose les deux protagonistes l'un à l'autre. Avenant est ainsi emprisonné par son « père », et l'élimination de cette figure paternelle est nécessaire pour sa libération.

Il est curieux de noter que, comme dans *L'Oiseau bleu*, le régicide est commis par le peuple mais la mort du souverain profite au prisonnier. Seulement, dans ce conte, ce n'est pas une masse populaire qui fait disparaître le roi : ici, la mort du roi est causée par une simple femme de chambre. Celle-ci travaille pour la reine. Un jour, en nettoyant la chambre de sa maîtresse, elle commet une erreur, faisant tomber par

¹⁹ Le roi-père peut être considéré comme complice de la reine. Il la laisse surtout séquestrer Florine sans prendre aucune intervention

[La reine dit au roi] qu'il fallait bien se donner de garde de la laisser sortir de la tour. Le roi lui dit qu'elle pouvait gouverner cette affaire à sa fantaisie, et qu'il en serait toujours satisfait. (*L'Oiseau bleu*, p.38)

Le texte n'évoque pas ce que Florine éprouve à l'égard de son père. Pourtant, il est intéressant de noter que la sédition et la libération de la princesse se produisent tout de suite après la mort du roi :

Cependant le père de Florine, qui devient vieux, tomba malade et mourut. La fortune de la méchante reine et de sa fille changea de face : elles étaient regardées comme des favorites qui avaient abusé de leur faveur. Le peuple mutiné courut au palais demander la princesse Florine, la reconnaissant pour souveraine. (*Ibid.*, p. 46)

Tout se passe donc comme si pour se libérer de l'emprisonnement dont le roi est complice, la fille avait besoin de la mort de son père : c'est la mort du père qui la libère, donc cette mort est pour la fille plus ou moins désirable.

terre la fiole contenant l'eau de vie : « [Une] de ses femmes de chambre, voulant tuer une araignée avec un balai, jeta par malheur la fiole par terre, qui se cassa, de toute l'eau fut perdue²⁰ ». Pour mettre sa faute sous le tapis, la domestique remplace la fiole cassée par une autre qui se trouve dans la chambre du roi :

Elle balaya vite, et ne sachant que faire, elle se souvint qu'elle avait vu dans le cabinet du roi une fiole toute semblable, pleine d'eau claire comme était l'eau de beauté ; elle la prit adroitement sans rien dire, et la porta sur la cheminée de la reine²¹.

Or c'est du poison qui se trouve dans cette fiole. Donc quand le roi, jaloux de son rival Avenant, veut utiliser l'eau de la beauté, c'est du poison qu'il prend et cela provoque sa mort :

L'eau qui était dans le cabinet du roi servait à faire mourir les princes et les grands seigneurs quand ils étaient criminels ; au lieu de leur couper la tête ou de les pendre, on leur frottait le visage avec cette eau, ils s'endormaient et ne se réveillaient plus. Un soir donc le roi prit la fiole et se frotta bien le visage, puis il s'endormit et mourut²².

L'erreur commise par la femme de chambre, qui est involontairement à l'origine d'un régicide, est un accident, certes. Mais, à en croire Freud, aucune erreur n'est jamais gratuite. Il y a toujours un motif inconscient qui fait qu'on commette une erreur. Chose curieuse : Freud mentionne précisément le cas des

²⁰ *La Belle aux cheveux d'or*, p. 30.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

domestiques qui cassent l'objet de leur maître. Pour le fondateur de la psychanalyse, il s'agit d'un acte bien motivé :

Lorsque des domestiques détruisent des objets fragiles, en les laissant tomber, on ne pense pas tout de suite à chercher une explication psychologique de ces actes ; il n'en est pas moins probable que ces derniers sont déterminés, en partie tout au moins, par des motifs obscurs²³.

En effet, il ne faut pas oublier le fait que cette femme de chambre travaille pour la reine (C'est « une de ses femmes de chambre »). Elle devrait éprouver une certaine sympathie envers sa maîtresse qui vit une vie conjugale malheureuse avec un époux qui, loin d'être un homme gentil, inspire la terreur et témoigne constamment d'une violence insupportable et d'un caprice cruel. Ainsi, pour cette domestique, la mort du roi est plus ou moins voulue : chez elle, entre un régicide involontaire et un régicide volontaire, la frontière reste floue.

L'important, c'est que ce régicide permet à Avenant de quitter sa prison :

[La reine] fut droit à la tour, où elle ôta elle-même les fers des pieds et des mains d'Avenant ; et lui mettant une couronne d'or sur la tête, et le manteau royal sur les épaules [...]²⁴.

²³ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Édition de Payot, 2001. p. 218.

²⁴ *La Belle aux cheveux d'or*, p. 30.

L'énoncé « Chacun fut ravi de l'avoir pour maître » affirme d'ailleurs que tout le monde, y compris sans doute la femme de chambre, est satisfait de la mort du roi cruel.

Et, comme Florine qui est responsable de la disparition de sa belle-mère, Avenant, qui profite pleinement du régicide, doit être considéré comme un complice du parricide. Chez ce page, le désir de se substituer au roi est évident. Quand la reine veut qu'il devienne et le nouveau roi et son nouvel époux, il accepte les deux titres volontairement : « [La reine] lui dit : Venez, aimable Avenant, je vous fais roi, et vous prenez pour mon époux. Il se jeta à ses pieds et la remercia²⁵ ». Avenant a réalisé le rêve de tous les fils œdipiens : éliminer le père pour se mettre à sa place et pouvoir ainsi posséder exclusivement la mère.

La Princesse Rosette est un autre conte dans lequel l'enfant est emprisonné par ses propres parents et la mort de ceux-ci est nécessaire à la libération du prisonnier. La princesse éponyme est enfermée dans une tour hermétique par ses parents parce que ces derniers croient en la prédiction d'une fée, qui annonce que la cadette causera un danger de mort à ses deux frères. Alors, le couple royal décide de ne jamais laisser sa fille sortir de la tour. La princesse-prisonnière n'en sera libérée qu'à la mort de ses parents-emprisonneurs : un jour, le roi et la reine meurent : « Enfin le roi et la reine tombèrent bien malade, et moururent presque en un même jour²⁶ ». C'est cette mort qui ouvre la porte de la cellule. L'aîné des princes, devenu roi, délivre sa jeune sœur :

Le roi et son frère s'entendirent : À présent que nous sommes les maîtres, il faut retirer notre sœur de la tour, où elle s'ennuie depuis longtemps. Ils n'eurent qu'à traverser le jardin pour aller à la tour, qui était bâtie au coin, toute la plus haute que l'on avait pu ; car le roi et la reine défunts voulaient qu'elle y demeurât toujours. [...] Le roi

²⁵ *La Belle aux cheveux d'or*, p. 30.

²⁶ *La Princesse Rosette*, p. 96.

l'embrassa, et lui dit de ne point pleurer ; qu'il venait pour l'ôter de la tour, et la mener dans un beau château²⁷.

Il est vrai que, à la différence de *L'Oiseau bleu* et de *La Belle aux cheveux d'or*, il n'y a pas de régicide dans ce conte. La mort du couple royal qui libère la cadette relève d'une mort naturelle, elle n'est pas provoquée. Pourtant, ce cas, comme les deux autres, montre que pour les enfants dont les parents deviennent leurs emprisonneurs, il n'y a qu'une seule clé pour la liberté : il faut que les parents meurent. Ainsi, aux yeux des enfants emprisonnés qui aspirent à la liberté, la mort des parents est toujours voulue, qu'il s'agisse d'une mort naturelle ou provoquée. Florine a pu quitter sa tour grâce à la sédition qui fait disparaître sa belle-mère. Avenant profite d'un régicide pour se libérer. La princesse Rosette, elle, doit remercier la maladie, cette Nature, d'avoir étouffé la vie de ses parents, ce qui lui permet de retrouver le monde extérieur. En conclusion, ces trois cas nous invitent à parodier Roland Barthes, en disant que : la liberté de l'enfant doit se payer de la mort des parents²⁸. Dans cet univers, l'aspiration à la liberté est une force agressive qui fait qu'on soit capable d'un acte tabou tel un meurtre, un régicide, voire un parricide²⁹.

- **Castration**

Si la destruction de l'être des emprisonneurs permet aux prisonniers de se libérer de la claustration, cette destruction peut prendre d'autres formes que le meurtre. En effet, dans cet univers créé par la femme de lettres dans lequel la plupart

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Dans « la mort de l'auteur », Barthes conclut : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ».

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984. p. 69.

²⁹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001.

des emprisonneurs sont mâles, les prisonniers peuvent s'en prendre à leur agresseur en visant à un élément qui est étroitement lié à leur être : leur sexe. Ainsi, outre le meurtre, castrer l'emprisonneur relève d'un autre geste agressif qui amène à la libération.

Dans *La Bonne Petite Souris*, la reine Joyeuse est détenue dans la tour-prison par l'ordre du roi du pays des Larmes. Celui-ci usurpe le pays de la reine, tue son mari et emprisonne la reine enceinte. Il tient à ce que la reine accouche d'une fille qu'il projette de marier avec son fils. La reine donne la naissance à sa fille, Joliette. Heureusement, l'union malheureuse voulue par le méchant roi ne se réalise pas grâce à la fée-souris qui, après avoir éprouvé le bon cœur de la reine, emmène la petite princesse avec elle³⁰. Cependant, la reine reste toujours prisonnière. Les geôliers, sachant que la reine a déjà accouché, ne tardent pas à avertir leur maître. La fillette n'étant plus là, le roi furieux décide de tuer la reine : « il traîne la pauvre reine dans un bois, grimpe sur un arbre, et l'allait pendre³¹ ».

La reine Joyeuse serait morte si elle n'avait pas eu le secours de la fée-souris. Celle-ci agresse le roi : « lorsque la fée se rendit invisible, et le [le roi] poussant rudement, elle le fit tomber du haut de l'arbre ; il se cassa quatre dents³² ». Or les douleurs que subit l'agressé connotent la castration. Cela se traduit d'abord par la chute des dents³³. Puis, si le vol signifie en psychanalyse l'érection, le fait de tomber du haut en exprime le sens opposé, c'est-à-dire la défaillance de la virilité.

³⁰ *La Bonne Petite Souris*, p. 148.

Pourtant, la fillette est enlevée par la fée Cancaline, ennemie de la fée-souris.

³¹ *La Bonne Petite Souris*, p. 149.

³² *Ibid.*

³³ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 75.

Sur le plan symbolique, la fée a donc châtré le roi, et c'est suite à cette castration que la reine est libérée : « la fée enleva la reine dans son char volant, et elle l'emporta dans un beau château³⁴ ». Il est vrai que, dans ce cas, l'intervention de la fée-souris relève également d'une intervention féerique. Pourtant, si la fée est devenue l'adjuvant de la reine, c'est parce que cette dernière avait fait preuve de sa générosité. Ainsi, c'est la qualité humaine qui est à l'origine de l'intervention surhumaine : la reine assume en quelque sorte la violence que la fée inflige aux méchants.

Quant à la petite princesse, elle a été enlevée et élevée par l'ennemie de la fée-souris. Un jour, Joliette s'enfuit et devient dindonnière dans la basse-cour royale. Le fils du roi du pays des Larmes est fou d'amour d'elle et pour que celle-ci l'aime de retour, le roi son père et lui se résolvent à l'enfermer³⁵. Aussi la princesse Joliette se trouve-t-elle dans la tour-prison comme sa mère.

Et comme sa mère également, sa liberté s'obtient grâce à une castration. Et c'est la fée-souris qui est encore une fois castratrice. Une nuit, elle attaque le roi :

elle lui mordit l'oreille ; le voilà bien fâché ; il se tourna de l'autre côté, elle lui mord l'autre oreille ; il crie au meurtre, il appelle pour qu'on vienne ; on vient, on lui trouve les deux oreilles mordues, qui saignaient si fort qu'on ne pouvait arrêter le sang³⁶.

Tout le corps du roi devient victime d'une agression impitoyable :

³⁴ *La Bonne Petite Souris*, p. 149.

³⁵ *Ibid.*, p. 151.

³⁶ *Ibid.*

La petite souris retourna dans la chambre du méchant roi, qui était un peu assoupi ; elle mord son nez et s'attache à le ronger ; il y porte les mains, et elle le mord et l'égratigne. Il crie : Miséricorde, je suis perdu ! Elle entre dans sa bouche et lui grignote la langue, les lèvres, les joues³⁷.

Le fils du roi subit le même châtement : « elle [la fée-souris] en fut faire autant au fils du méchant roi³⁸ » et, qui plus est, il perd son œil : « elle [la fée-souris] courut faire pis au fils, lui mangea son bon œil (car il était déjà borgne)³⁹ ».

La castration est suggérée par l'image d'un corps morcelé. Dans le cas du fils, sa castration est accentuée par le fait que son œil est crevé⁴⁰.

Pour le père et le fils victimes de la fée castratrice, leur castration s'avère radicale. Suite aux blessures infligées par la fée, le méchant roi et son fils s'entretuent involontairement :

il [le prince] courut dans la chambre de son père, qui de son côté avait pris son épée, tempêtant et jurant qu'il allait tout tuer, si l'on n'attrapait la souris.

Quand il [le roi] vit son fils si désespéré, il le gronda, et celui-ci qui avait les oreilles échauffées, ne reconnut pas la voix de son père, il se jeta sur lui. Le méchant roi, en colère, lui donna un grand coup d'épée,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 75.

il en reçut un autre ; ils tombèrent tous deux par terre, saignant comme des bœufs⁴¹.

Or, en tuant son fils, le roi fait disparaître le successeur qui prolongera son sang. Il a donc commis une autocastration. Il est d'ailleurs à constater que le père et le fils, en mourant, saignent « comme des bœufs », ce qui veut dire « saigner abondamment » (www.cnrtl.fr). À notre avis, le choix de cette expression n'est pas un fruit de hasard. Car « bœuf » signifie un taureau castré (*Le Petit Robert*).

Dans *Babiole*, l'héroïne éponyme est emprisonnée dans une bouteille de fée. Son agresseur n'est pas un homme, mais c'est un être féminin, à savoir la fée Fanferluche. Pourtant, il s'agit d'une femme phallique, puisque cette fée a les dragons, ces gros serpents, comme son attribut phallique. Et elle confie la charge de geôlier à ses dragons et ses géants. Pendant le sommeil des géants, les dragons gardent la bouteille-prison⁴².

C'est le prince qui vient libérer la prisonnière. Pour ce faire, le libérateur élimine les géants et les dragons en les coupant en petits morceaux :

il les mit en pièces comme un jeu de cartes que l'on coupe par la moitié, et que l'on jette au vent. Au bruit de ce grand combat, l'infante tourna la tête, elle reconnut son jeune prince. Quelle joie d'être certaine de sa vie ! mais quelles alarmes de le voir dans un péril si évident, au milieu de ces terribles colosses, et des dragons qui s'élançaient sur lui !

[...]

⁴¹ *La Bonne Petite Souris*, pp. 151-152.

⁴² *Babiole*, p. 198.

Cependant l'arête enchantée, dont Biroquoi avait armé la main du prince, ne portait aucuns coups inutiles ; et le léger dauphin, qui s'élevait et qui se baissait fort à propos, lui était aussi d'un secours merveilleux ; de sorte qu'en très peu de temps la terre fut couverte de ces montres⁴³.

Mettre les dragons en pièce est manifestement un geste castrateur. En outre, les dragons qui « s'élancent » connotent un mouvement viril. Mais cette virilité est neutralisée une fois que le prince parvient à faire tomber par terre les dragons (« la terre fut couverte de ces monstres »).

Après avoir tué les monstres-geôliers qui surveillent la prison de la princesse Babiole, le prince la libère et l'emmène dans le royaume de sa mère. Si ce cas nous paraît intéressant, c'est parce qu'il montre que la castration est vraiment un acte libérateur. Fanferluche est une femme phallique, son pouvoir dépend de ses animaux-attributs. Elle peut tenir captive la princesse tant que ses dragons phalliques sont là. Mais, une fois qu'elle est privée de ses attributs virilisants, la méchante fée est dévirilisée, et cela suffit à ouvrir la porte de la cellule et permet à la princesse de regagner son pays natal.

Il semble que l'image du dragon morcelé est obsédante chez notre écrivaine, car elle se reproduit dans un autre conte, *La Grenouille bienfaisante*. Dans ce conte, le roi a dû se séparer de son épouse et sa fille, car celles-ci sont retenues captives par la fée Lionne. Un dragon propose un secours au roi, mais, en échange, le dragon exige qu'il lui donne à manger. Le roi accepte la proposition, et

⁴³ *Ibid.*, p. 200.

c'est ainsi qu'il parvient à délivrer sa famille. Puis, le dragon réclame son dû : il veut dévorer la fille du roi, la princesse Moufette. Ne pouvant manquer à sa parole, le roi fait amener sa fille-proie sur le haut d'une montagne, lieu où le dragon viendra la prendre. Peu de temps après, le dragon arrive au lieu de rendez-vous. L'aspect physique de ce monstre accentue une connotation phallique :

[C'est] un dragon qui avait près d'une demi-lieue de long ; bien qu'il eût six grandes ailes, il ne pouvait presque voler, tant son corps était pesant, tout couvert de grosses écailles bleues, et de longs dards enflammés ; sa queue faisait cinquante tours et demi ; chacune de ses griffes était de la grandeur d'un moulin à vent, et l'on voyait dans sa gueule béante trois rangs de dents aussi longues que celles d'un éléphant⁴⁴.

Ainsi, la princesse est devenue captive du dragon et elle est sur le point d'être enfermée pour toujours à l'intérieur du corps phallique du monstre. Cependant, elle est délivrée à l'aide de son fiancé, le prince Moufy. Le libérateur monte sur son cheval et se met à ses premières attaques.

Le cheval vert se mit à jeter du feu, des bombes et des boulets de canons, qui ne surprirent pas médiocrement le monstre ; il reçut vingt coups de ces boules dans la gorge, qui entamèrent un peu les écailles ; et les bombes lui crevèrent un œil. Il devint furieux, et voulut se jeter sur le prince ; mais l'épée de dix-huit aunes était d'une si bonne

⁴⁴ *La Grenouille bienfaisante*, pp. 280-281.

trempe, qu'il la maniait comme il voulait, la lui enfonçant quelquefois jusqu'à la garde, ou s'en servant comme d'un fouet⁴⁵.

La bataille continue, de façon que le monstre s'amollit et n'a plus de force :

la terre était couverte de dards, de griffes, des cornes, des ailes et des écailles du dragon ; son sang coulait par mille endroits [...] enfin le dragon perdit ses forces, il tomba, et le prince lui donna un coup dans le ventre qui lui fit une épouvantable blessure⁴⁶.

Certains motifs qui évoquent la castration, que nous avons dégagés dans les pages précédentes, se répètent ici, comme par exemple l'image de l'œil crevé, celle du dragon tranché par l'épée, celle de la chute du corps du monstre phallique. En tuant le dragon, le prince est ainsi devenu agent de castration, et c'est grâce à cet acte libérateur que sa fiancée s'échappe à l'estomac-prison du dragon.

Si, comme ces trois analyses nous le montrent, la castration, cet acte qui vise à nuire à la virilité, relève d'un geste libérateur, il n'est pas sans raison d'induire que, parfois, c'est la masculinité qui est l'obstacle de la liberté (des femmes ?) : la prison est souvent masculine. Ce rapport enfermement-masculinité / castration-libération, devient plus curieux si on se rend compte que ces contes sont écrits par une femme. Une psychanalyse de l'auteur est tentante : est-ce que, dans son inconscient, l'homme est intimement associé à la prison dont elle cherche à s'émanciper⁴⁷ ? La recherche de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 281-282.

⁴⁷ Une donnée biographique nous apprend que M^{me} d'Aulnoy a entrepris une intrigue afin d'éliminer son mari :

Décidée à se débarrasser d'un mari qu'elle déteste, elle profite des soupçons de malversation qui l'avaient fait fuir au Luxembourg, pour l'accuser de

la réponse à cette question dépasse notre étude textuelle. De toute façon, on devrait prêter l'oreille à Constance Cagnat-Debœuf, une spécialiste des contes de M^{me} d'Aulnoy, qui affirme que cette écrivaine est féministe avant la lettre : « Lieu d'expression d'un certain féminisme avant la lettre, les contes de M^{me} d'Aulnoy témoignent d'une volonté d'émancipation [...]»⁴⁸ ».

Castration ou meurtre, ces agressivités sont toutes motivées par l'aspiration à la liberté. Le désir de quitter le huis-clos est tel que le prisonnier devient agressif, et l'agresseur agressé. La prison est ainsi le lieu d'une violence généralisée. Christophe Martin, commentant *La Religieuse* de Diderot, parle du couvent, un autre espace clos par excellence, et énonce une thèse qui s'appliquerait parfaitement à la prison de M^{me} d'Aulnoy : « dans le cloître, les places de victime et de bourreau sont au fond interchangeables⁴⁹ ».

2. L'autodestruction

« L'enfer, c'est les Autres », écrit Sartre. Les prisonniers de M^{me} d'Aulnoy, en voulant quitter leur enfer, se décident à anéantir leur emprisonneur, cet Autre qui obstrue la voie à la liberté. Néanmoins, des fois, les choses ne sont pas si faciles. Père, roi, enchanteur, monstre, l'Autre paraît souvent trop puissant pour être éliminé. Dans une telle situation, les prisonniers, tout vive que soit leur aspiration à la liberté, sont

crime de lèse-majesté. Elle le fait avec la complicité de deux gentilshommes, le seigneur de Lamoizière et le marquis de Courboyer, son amant et probablement celui de sa mère.

Voir « Marie-Catherine Le Jumel de Barneville Baronne dite Comtesse d'Aulnoy, Présentation » in Élisabeth Lemirre (éditrice), *Le Cabinet des fées*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2000. p. 3.

⁴⁸ Constance Cagnat-Debœuf. « Préface » in *Madame d'Aulnoy, Contes de fées*. Paris : Gallimard, 2008. p. 40.

⁴⁹ Christophe Martin, *La Religieuse de Diderot*. Paris : Gallimard, 2010. p. 66.

obligés de réfréner leur agressivité qu'ils ont envie d'exploser à l'égard de leur agresseur. Or le destin de l'agressivité réprimée est inquiétant : incapable de se diriger vers l'extérieur, elle sera réfléchie ; l'individu, qui ne peut agresser les autres, s'inflige la violence, et la destruction devient ainsi autodestruction. Freud constate en effet :

On observe souvent la transformation d'une agressivité entravée en autodestruction chez un sujet qui retourne son agression contre lui-même, par exemple en s'arrachant les cheveux dans un accès de colère ou en se labourant la figure avec ses poings. Cet individu aurait certainement préféré infliger ce traitement à autrui ⁵⁰.

Voilà ce qui nous amène à reconnaître la situation la plus désespérante des prisonniers de M^{me} d'Aulnoy. Quand il leur est impossible d'agresser leur emprisonneur, ils ne trouvent d'autres issues que l'autodestruction pour se libérer de l'enfer de leur huis-clos. Dans un monde sans liberté, des actes comme l'auto-humiliation, l'autocastration, le suicide, peuvent devenir un salut.

- **Auto-humiliation**

Pourvu de retrouver leur liberté, les prisonniers ne dédaignent pas de s'humilier : ils peuvent abaisser volontiers leur dignité et leur amour propre. Dans *L'Oiseau bleu*, le prince Charmant est métamorphosé en oiseau par la fée Soussio, qui n'est pas contente qu'il se refuse de se marier avec Truitonne, sa filleule. Pour libérer le prince de ce corps-prison, la méchante fée exige qu'il consente à épouser

⁵⁰ Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. p. 10.

Truitonne. La liberté du prince est ainsi coûteuse, il faut plaire à une fille qu'on n'aime pas. L'échange exigé par la fée s'apparente à un commerce sexuel, à une prostitution. Or, pour redevenir homme, le prince s'humilie en acceptant le commerce : il a pris « la résolution de l'épouser », « quitte à reprendre celle d'oiseau s'il ne voulait pas se marier⁵¹ ».

Un tel commerce se retrouve dans *La Grenouille bienfaisante*. La fée Lionne emprisonne la reine et la princesse dans le palais de cristal entouré de monstres⁵². Le roi essaie de libérer sa famille, et c'est à l'aide d'un dragon qu'il y parvient. Mais le dragon ne porte pas son secours pour rien, il exige un échange. Le monstre dit au roi :

Si vous voulez me jurer par votre couronne et par votre sceptre, par votre manteau royal, par votre femme et votre fille, de me donner un certain morceau à manger, dont je suis friand, et que je vous demanderai lorsque j'en aurai envie, je vais vous prendre sur mes ailes, et malgré tous les monstres qui couvrent le lac, et qui gardent ce château de cristal, je vous promets que nous retirerons la reine et la princesse Moufette⁵³.

Le roi accepte la proposition : « Ah ! cher dragon de mon âme, [...] je vous jure, et à toute votre dragonienne espèce, que je vous donnerai à manger tout votre saoul, et que je resterai à jamais votre petit serviteur⁵⁴ ».

⁵¹ *L'Oiseau bleu*, p. 47.

⁵² *La Grenouille bienfaisante*, pp. 277-278.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 278.

Le contrat signé par le roi en partenariat avec le dragon est celui de la prostitution. D'abord, quand le dragon demande à manger, cette demande contient une connotation sexuelle. En effet, la lecture psychanalytique permet de trouver que dans la plupart des contes de fées, la dévoration est associée à l'acte d'amour⁵⁵, et une telle association est confirmée par le conte ici étudié : le dragon, en réclamant son dû, déclare vouloir dévorer la fille du roi ; si le roi veut que sa fille vive, il faut qu'il consente à ce que la princesse épouse son neveu⁵⁶. Ainsi, la dévoration et le commerce charnel sont interchangeable.

Le roi met sa propre fille en prostitution et il se prostitue de même. Car, au moment où le dragon négocie, sa demande reste vague : il exige « un certain morceau à manger ». Une telle demande peut impliquer qui que ce soit, y compris le roi lui-même. Ainsi, en acceptant l'aide proposée par le dragon, le roi s'offre au monstre. Sa réplique : « Je resterai votre petit serviteur », peut être considérée comme la disponibilité la plus choquante. Père cornélien, le roi n'aurait pas donné à « dévorer » ni le corps de sa fille⁵⁷ ni le sien. Mais, la liberté de sa famille est assez importante pour qu'il s'engage dans cette voie humiliante.

- Autocastration

Une autre forme de l'autodestruction commise par les prisonniers consiste à sacrifier leur propre virilité. Ce geste de l'autocastration concerne surtout les

⁵⁵ Voir par exemple Anna-Marie Garat, *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*. Paris : Babel, 2004. p. 118.

⁵⁶ *La Grenouille bienfaisante*, p. 280.

« si la princesse voulait épouser un neveu qu'il [le dragon] avait, il consentit à la laisser vivre. »

⁵⁷ *La Grenouille bienfaisante*, p. 280.

« il [le roi] fut résolu de la [la princesse Moufette] conduire sur le haut d'une montagne, où le dragon du lac la devait venir prendre. »

prisonnières qui représentent d'une façon ou d'une autre une femme virile. Dans ce cas-là, c'est leur dévirilisation qui leur permet de sortir de l'enfermement.

Dans *La Chatte blanche*, la princesse est métamorphosée en une chatte par sa mère adoptive. En se transformant en un tel animal, la princesse est en quelque sorte virilisée, puisque, à en croire Jean Bellemin-Noël, le chat symbolise un organe phallique⁵⁸. Et pour se délivrer de ce corps-prison, la chatte blanche agit à l'instar des prisonniers désespérés, c'est-à-dire qu'elle s'abandonne à l'autodestruction, en demandant au prince de lui couper la tête et la queue :

Elle l'avertit [...] que l'heure de détruire le fatal ouvrage des fées était à la fin arrivée, et qu'il fallait pour cela qu'il se résolût à lui couper la tête et la queue, qu'il jetterait promptement dans le feu⁵⁹.

Or une telle autodestruction relève en fait d'une autocastration. Effectivement, les parties coupées sont bien déterminées. La queue, cet élément détachable du corps, connote manifestement le membre viril. Quant à la tête décapitée, il s'agit, à en croire Freud, d'une représentation symbolique de la castration. Dans son article intitulé « Medusa's Head (La tête de la Méduse) », il affirme que si cette tête terrifie, c'est parce que l'image de la tête sans corps réactive chez nous l'angoisse de la castration. Bref, être décapité, c'est être castré⁶⁰. Ainsi, en se faisant couper la tête et la queue, la chatte s'efforce de se déviriliser.

⁵⁸ Jean Bellemin-Noël, « Misti de Maupassant ». in *Interlignes, essais de textanalyse*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998. p. 131.

⁵⁹ *La Chatte blanche*, p. 320.

⁶⁰ Sigmund Freud, *Sexuality and the psychology of love*. New York : A Touchstone book, 1997. p. 202.

Certes, la castration est commise par le prince, mais celui-ci le fait par la demande de la Chatte blanche. Lorsqu'il se dresse contre sa volonté, elle le supplie : « Fais ce que je souhaite⁶¹ », puis elle dit « opiniâtrement⁶² » et « elle le pressa avec tant ardeur, qu' il tira son épée en tremblant⁶³ ». La princesse se laisse donc castrer volontairement.

Et c'est en se faisant castrer qu'elle retrouve sa liberté, c'est-à-dire et sa forme humaine et sa féminité naturelle :

il [le prince] coupa la tête et la queue de sa bonne amie la Chatte : en même temps il vit la plus charmante métamorphose qui se puisse imaginer. Le corps de Chatte blanche devint grand, et se changea tout d'un coup en fille, c'est ce qui ne saurait être décrit, il n'y a eu que celle-là d'aussi accomplie. Ses yeux ravissaient les cœurs, et sa douceur les retenait : sa taille était majestueuse ; enfin, elle était au-dessus de tout ce qu'il y a de plus aimable⁶⁴.

En se libérant du corps-prison, la princesse redevient femme, caractérisée par la « douceur », qualité propre à la féminité.

L'image de la femme phallique qui cherche à se déviriliser se reproduit dans *Belle Belle ou le Chevalier fortuné*. Belle Belle se déguise en un homme afin d'entrer dans l'armée à la place de son père. Elle se nomme désormais Fortuné. Pendant son service militaire, Fortuné rencontre une situation difficile : la reine

⁶¹ *La Chatte blanche*, p. 320.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

douairière ou la sœur du roi tombe amoureuse de lui. Fortuné refuse l'amour de la reine, qui devient furieuse et ordonne qu'on enferme l'ingrat dans une prison. Elle souhaite même sa peine de mort. Puisque le cœur de Fortuné se refuse de s'offrir à elle, on exige que ce cœur subisse trois coups de poignard⁶⁵.

Le condamné ne présente aucune résistance. Le moment de l'exécution venu, on enlève ses linges pour pouvoir percer son cœur. Fortuné se laisse déshabiller en public : « Lorsque l'on eut attaché Fortuné à un poteau, l'on arracha sa robe et sa veste pour lui percer son cœur⁶⁶ ». Ce déshabillage est un acte violent, d'autant plus qu'il est accentué par l'acte d'« arracher ». Pourtant, une telle violence est un salut pour notre prisonnier. Car cela permet de faire disparaître sa fausse virilité et de faire découvrir son vrai sexe : « mais quel étonnement fut celui de cette nombreuse assemblée, quand on découvrit la gorge d'albâtre de la véritable Belle Belle ! »⁶⁷. Et c'est cette dévirilisation et cet exhibitionnisme de sa féminité, représentée par « la gorge d'albâtre », qui délivrent Belle Belle.

le peuple qui chérissait Fortuné lui avait déjà rendu sa liberté. [...]

Dans ce moment la joie prit la place de la douleur ; il courut dans la place, et fut charmé de voir la métamorphose de Fortuné⁶⁸.

Dans la mentalité de M^{me} d'Aulnoy, la masculinité est un élément hostile à la liberté. Cette hypothèse nous paraît plus plausible. Quand les emprisonneurs sont mâles, il suffit de les châtrer pour que les prisonniers regagnent l'air de la liberté. Et s'il s'agit des femmes phalliques enfermées, comme Chatte blanche et Belle Belle,

⁶⁵ *Belle Belle ou le Chevalier fortuné*, p. 362.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

leur délivrance ne s'obtient que par l'autocastration, autrement dit par l'abandon de la virilité qui leur vaut les grilles. Ainsi, chez notre conteuse, la libération va de pair avec la dévirilisation, dont le préfixe « dé » prend sa valeur la plus forte.

- **Suicide**

Nietzsche écrit : « La pensée du suicide est une puissante consolation ; elle aide à passer plus d'une mauvaise nuit⁶⁹ ». Cette formule du philosophe allemand trouve son écho dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, car pour les personnages qui vivent enfermés, la mort volontaire est salvatrice.

Dans *Le Mouton*, le roi est condamné à devenir mouton parce qu'il refuse d'aimer la fée Ragotte. Pendant ce temps-là, ce qui peut le consoler, c'est la présence de son amante, la princesse Merveilleuse⁷⁰. Un jour, Merveilleuse veut quitter la forêt pour assister à la cérémonie du mariage de sa seconde sœur. Le Mouton le lui permet à condition qu'elle ne le laisse pas attendre trop longtemps. Pendant cette absence, le roi Mouton souffre à fond⁷¹.

Ne pouvant plus attendre, l'amant déprimé décide d'aller au palais pour retrouver sa bien-aimée⁷². Cependant, on lui refuse la rencontre car personne ne veut que la princesse Merveilleuse passe sa vie avec la bête. Notre héros est tellement déçu et croit que la princesse ne l'aime pas à cause de son corps animal. Il déplore : « Elle

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*. Paris : Hachette, 1993. p. 108.

⁷⁰ *Le Mouton*, pp. 161-162.

⁷¹ *Ibid.*, p. 163.

⁷² *Ibid.*

ne veut plus revenir, [...], ma malheureuse figure de mouton lui déplâit. Ha ! trop infortuné amant, que ferai-je sans Merveilleuse ? »⁷³.

Pour le roi Mouton, la peau de mouton lui est donc une prison qui l'éloigne de Merveilleuse. Sans elle, le roi Mouton n'a plus de joie et il n'a aucune raison de continuer d'exister. Vu que ce corps haineux lui bloque la voie vers une satisfaction amoureuse, le mélancolique amant finit par punir cette « malheureuse figure » qui est la source de malheur : « Enfin, pénétré de douleur, il se jeta par terre et y rendit la vie⁷⁴ ». Cette autopunition délivre le pauvre prisonnier de la souffrance d'être mouton, qui le condamne à attendre vainement son amour.

Dans *Le Nain jaune*, le suicide est d'autant plus salutaire qu'il permet une renaissance. La princesse Toute-Belle est retenue captive dans le château d'acier du Nain jaune, parce que ce dernier veut qu'elle consente à l'épouser. Le roi des mines d'or s'efforce de délivrer la prisonnière qu'il aime, mais son effort est malheureusement voué à l'échec. Il est assassiné pendant la bataille contre le Nain jaune⁷⁵.

Le libérateur abattu, la princesse Toute-Belle est obligée de rester prisonnière car le Nain jaune est trop puissant à abattre. L'évasion entreprise par elle-même est impossible puisqu'elle est enfermée au milieu des murs de fer. L'état de prisonnière sera d'autant plus détestable qu'elle sera forcée à accepter la main de l'homme qu'elle n'aime pas. Dans une telle impasse, elle décide alors de se laisser mourir : « La princesse ne pouvant survivre à son cher amant, se laissa tomber sur

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Le Nain jaune*, p. 216.

son corps, et ne fut pas longtemps sans unir son âme à la sienne. C'est ainsi que périrent ces illustres infortunés⁷⁶ ».

Ce suicide est une bonne issue, puisqu'il permet à la prisonnière de se libérer de sa prison et de la chaîne du méchant Nain jaune. Et il donne à la suicidaire surtout une nouvelle vie. Car une sirène, qui a pitié des malheureux amants, les transforme en palmiers. Le texte décrit la physique des deux arbres d'une manière à faire croire que la princesse unit bel et bien son âme à celle de son amour :

Ces deux corps si parfaits devinrent deux beaux arbres ; conservant toujours un amour fidèle l'un pour l'autre, ils se caressent de leurs branches entrelacées, et immortalisent leurs feux par leur tendre union⁷⁷.

Le suicide permettant une renaissance peut être symbolique. Par-là, on entend le fait que le personnage abandonne son ancienne identité pour en trouver une nouvelle. Cela s'observe dans *Finette Cendron*. L'héroïne éponyme est enfermée dans la maison par ses sœurs aînées qui lui imposent toutes les tâches ménagères. Tandis que Finette reste retenue au foyer, ses sœurs se promènent à leur gré ou se rendent librement au palais⁷⁸.

La cadette souhaite tellement s'émanciper de l'autorité de ses sœurs ainsi que de son état indigne. Un soir, elle trouve une petite clé qui sert à ouvrir une cassette dans laquelle il y a tant de vêtements magnifiques et de beaux accessoires⁷⁹.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Finette Cendron*, p. 172.

⁷⁹ *Ibid.*

Or l'identité est étroitement liée aux vêtements : on est ce dont on s'habille. Jusqu'ici, Finette doit se contenter des habits sales tout couverts de cendre. De surcroît, elle a « de la suie de cheminée sur le visage » et elle est « plus barbouillée qu'un petit chien⁸⁰ ». L'héroïne veut donc se débarrasser de l'identité qu'elle ne mérite pas, elle se pare des habits contenus dans la cassette. Avec de nouveaux habits, elle quitte la maison de ses sœurs et va au bal offert par le roi : « Ainsi ajustée, elle fut au même bal où ses sœurs dansaient [...]»⁸¹. Force est de constater que la nouvelle identité va de pair avec la libération du huis clos, et que les vêtements princiers permettent à Finette de quitter une maison bourgeoise et de parvenir à une résidence royale, ce qui connote une promotion sociale.

Finette devient si belle que ses sœurs ne la reconnaissent pas⁸². En outre, Finette se donne un nouveau prénom : désormais, elle s'appelle « Cendron⁸³ ». Ainsi est née une nouvelle fille. Il est à constater, par ailleurs, que l'héroïne réussit à devenir Cendron grâce à la cassette qui lui fournit tous les habits nécessaires. En psychanalyse, la cassette, objet avec une cavité dans laquelle quelque chose peut être logé, est un symbole de l'appareil génital de la femme, l'utérus où se trouve l'enfant avant sa naissance⁸⁴. La cassette « engendre » donc Cendron. En changeant d'habits, notre héroïne passe d'une identité à une autre : Finette *se tue*, et Cendron a vu le jour. La fin d'une vie peut être le début d'une autre. Une Finette captive n'est plus. C'est la libre Cendron qui prend sa place.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁸¹ *Ibid.*, p. 172.

⁸² *Ibid.*, p. 173.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Freud Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 184.

Un tel suicide se retrouve dans *La Princesse Carpillon*. Le berger, héros du conte, pour libérer sa bien-aimée retenue captive par le prince Bossu, attaque l'emprisonneur avec son lance-pierre, lui causant ainsi une blessure grave à la tête⁸⁵.

Or, en commettant un acte aussi hasardeux, le berger laisse percevoir sa tendance suicidaire. En effet, tout attentat visant à la personne royale relève d'une lèse-majesté qui vaut au criminel la peine de mort. Ainsi, tout en tentant d'assassiner le prince Bossu, le berger se dirige en fait vers sa propre mort.

Le berger est emprisonné et la princesse Carpillon, loin d'être libérée, rencontre le même sort⁸⁶. Un jour, le prince Bossu ordonne qu'on exécute le berger et invite tout le monde y compris le roi à assister au spectacle sanglant. Le condamné, qui est à deux doigts de mourir, ne présente ni résistance ni peur⁸⁷, ce qui confirme l'hypothèse de sa tendance suicidaire. Dans le lieu d'exécution, il se permet d'adresser la parole au roi. Et en faisant son discours accompagné de gestes, le berger laisse voir sa marque de naissance au bras, et le roi s'en aperçoit :

En parlant de cette manière, il animait son discours du geste et de la voix : son bras était découvert ; la flèche, qu'il avait marquée dessus, était trop visible pour que le roi ne l'aperçut pas [...] ⁸⁸.

Grâce à cette marque, le roi reconnaît que le berger est son fils perdu⁸⁹.

⁸⁵ *La Princesse Carpillon*, pp. 264-265.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 265-266.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

C'est sur la place de l'exécution, cet espace de la mort où le berger se laisse volontairement entraîner, qu'une vie a cessé et une nouvelle commence. La marque de « naissance », qui se découvre dans le lieu de la décapitation, marque la mort du berger et la renaissance du prince héritier. Le début d'un noble se paie d'une mort volontaire d'un paysan. Ce passage d'une identité à une autre, cette promotion sociale, libère le héros enfermé et lui permet de regagner sa résidence royale. En outre, la princesse Carpillon est également libérée. Un suicide profite donc à la liberté de deux vies.

La présence du suicide, qu'il soit réel ou symbolique, dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy montre que la vie privée de liberté est vide de sens. Une vie enfermée est une souffrance absolue, et cela ne vaut pas la peine de vivre et supporter une telle vie. On n'a aucune raison de continuer l'existence sans issue et sans bonheur de la liberté. Le suicide commis par les prisonniers de M^{me} d'Aulnoy rappelle le suicidaire qui reconnaît l'absurdité de la vie, dont parle Albert Camus :

C'est seulement avouer que cela « ne vaut pas la peine ». Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance⁹⁰.

⁹⁰ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942. p.18.

Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, où l'intervention féerique est rare, on doit avoir recours à la violence pour ouvrir la porte de la cellule. Les prisonniers agressent leur emprisonneur, soit en l'assassinant soit en le castrant. Il arrive également que la pulsion de destruction soit dirigée vers les prisonniers eux-mêmes. L'auto-humiliation, l'autocastration voire le suicide, tous ces gestes inspirés par Thanatos permettent aussi de se délivrer de la souffrance du huis clos.

Les prisonniers sont ainsi libérés et se retrouvent dans l'espace ouvert. Dans l'étude qui suit, nous verrons que dans l'espace où tout est permis, c'est d'abord la vie sexuelle des émancipés qui s'épanouit. Après avoir détruit et son agresseur et sa prison, le fugitif goûte la douceur de l'érotisme, longtemps refoulé dans le huis clos. Mars déchaîne Vénus. Le travail de Thanatos engendre un Éros libéré.

II. ÉROS LIBÉRÉ

Quand le clos ouvre sa porte et s'ouvre ainsi à l'extérieur, c'est la sexualité qui se libère. Or, chez notre écrivaine, cette liberté sexuelle profite particulièrement aux personnages féminins, à ces princesses dont la libido reste longtemps refoulée. Ainsi, dans les contes de M^{me} d'Aulnoy, le passage du clos à l'ouvert traduit essentiellement la libération de la sexualité féminine. Une telle sexualité s'exprime à travers trois images : celle de la femme dévoratrice, celle de la femme œdipienne, et celle de la fusion de la féminité et de la masculinité.

1. Une vierge consommatrice d'hommes

Deux contes, à savoir *L'Île de la Félicité* et *Le Prince Lutin*, ont communément l'île comme le lieu principal de l'action. Chacune de ces deux îles

relève d'un espace fort métaphorisé qui traduit poétiquement l'érotisme de leur maîtresse. La structure des deux contes est tellement identique qu'il nous paraît intéressant d'avoir recours à la méthode de la superposition textuelle proposée par Charles Mauron. Le fondateur de la Psychocritique définit cette méthode comme le suivant :

Une superposition brouille [...] les contenus conscients de chacun des textes superposés ; elle les affaiblit les uns par les autres afin de faire apparaître moins des répétitions obsédantes (problème mieux résolu par la statistique) que des liaisons inaperçues et plus ou moins inconscientes⁹¹.

En d'autres termes, « En superposant des textes d'un même auteur, [...] on fait apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires⁹² ».

En superposant *L'Île de la Félicité* et *Le Prince Lutin*, nous sommes arrivée à dégager trois images obsédantes.

1.1 Une île impénétrable

Les deux îles présentées dans les deux contes représentent communément un lieu hermétique et défendu.

⁹¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*. Paris : Librairie José Corti, 1980. p. 23

⁹² *Ibid.*, p. 32.

Dans *Le Prince Lutin*, il s'agit de « l'île des Plaisirs tranquilles ». C'est un espace réservé aux femmes, où toute présence masculine est interdite. Voici comment la reine fondatrice a donné naissance à ce lieu :

Elle entra aussitôt dans son carrosse volant, et s'en alla plus vite qu'un oiseau. Dès qu'elle fut de retour, elle transporta son palais ; elle en chassa les gardes et les officiers : elle prit des femmes de race d'amazones ; elle les envoya autour de son île pour faire une garde exacte, afin qu'aucun homme n'y pût entrer. Elle nomma ce lieu l'île des Plaisirs tranquilles ; elle disait toujours qu'on n'en pouvait avoir de véritables quand on faisait quelque société avec les hommes [...] ⁹³.

Dans l'autre conte, il s'agit de « l'île de la Félicité ». Cette île est réservée aux divinités, donc inaccessible aux humains. Voici l'avertissement que Zéphyr adresse au héros du conte :

Personne [...] n'y peut entrer ; on ne se lasse point de la chercher, mais le sort des humains est tel qu'on ne saurait la trouver, l'on voyage inutilement tout autour ; l'on se flatte même quelquefois d'y être, parce que l'on arrive souvent à d'autres petits ports où l'on surgit avec un peu de calme et de tranquillité. Plusieurs personnes y resteraient avec joie ; mais ces îles, qui n'approchent que très médiocrement de celle de la Félicité, sont toujours flottantes : on les perd bientôt de vue ; et l'envie qui ne peut souffrir que les mortels se flattent, même de

⁹³ *Le Prince Lutin*, p. 64.

l'ombre du repos, est celle qui les chasse de ces lieux-là. J'y vois périr tous les jours des hommes d'un mérite distingué⁹⁴.

La fermeture des deux îles est étroitement liée à la vie sexuelle de la princesse de l'île des Plaisirs tranquilles et de la princesse Félicité. Chaque île représente exactement le corps de sa maîtresse. En effet, les deux princesses sont toutes vierges, et le fait que leurs îles soient impénétrables correspond parfaitement à leur chasteté.

La princesse de l'île des Plaisirs tranquilles est élevée par sa mère, la reine fondatrice de l'île, dans « cette opinion », c'est-à-dire de s'abstenir de toute « société avec les hommes⁹⁵ ».

Quant à la princesse Félicité, sa vie est entourée des déesses, les « Nymphes⁹⁶ », et des anges asexués ou les « petits Amours⁹⁷ ». Le seul dieu qu'elle a vu, c'est Zéphyr. Pourtant c'est un dieu androgyne⁹⁸, son sexe est indéfinissable et sa masculinité douteuse. Ainsi la princesse Félicité comme son île ne sont jamais tachées par aucun mâle. Et c'est pour cela que la présence d'Adolphe, le premier homme à s'introduire dans l'île, relève d'une grande découverte pour la princesse. Le texte précise qu'« Elle n'avait jamais vu d'hommes, et elle fut extrêmement surprise⁹⁹ ».

⁹⁴ *L'Île de la Félicité*, p. 479.

⁹⁵ *Le Prince Lutin*, p. 64.

⁹⁶ *L'Île de la Félicité*, p. 478.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 482.

⁹⁸ Stevie Davies, *The Feminine Reclaimed : The Idea of Woman in Spenser, Shakespeare, and Milton*. Kentucky : The University Press of Kentucky, 1986. p. 14.

⁹⁹ *L'Île de la Félicité*, p. 483.

1.2 Une île qui se laisse volontairement déflorer

Le dynamisme de l'espace s'observe lorsque les deux îles, qui demeurent jusqu'alors impénétrables, prennent contact avec le monde extérieur et se laissent pénétrer. Or l'étranger qui y pénètre, c'est le mâle. L'ouverture des lieux hermétiques correspond donc aux princesses vierges qui s'ouvrent et s'initient aux expériences sexuelles.

Il est important de noter que, dans les deux contes, l'ouverture des îles se fait à l'initiative des princesses elles-mêmes. Autrement dit, ce sont les maîtresses de lieu qui ouvrent elles-mêmes la porte : le clos s'ouvre de l'intérieur ; sans cela, aucun étranger n'aurait pu y entrer.

Pour s'ouvrir, les deux pucelles ont recours chacune à son envoyé qu'on pourrait nommer « l'oiseau ». Dans *L'Île de la Félicité*, cette fonction est assumée par Zéphyr. Si ce dieu peut être assimilé à un oiseau, c'est parce qu'il est dieu du vent. En outre, il est ailé, possédant « des ailes dont les plumes blanches, mêlées de couleur de chair, étaient si fines et si délicates¹⁰⁰ ». Zéphyr rencontre Adolphe et lui révèle l'existence de l'île de la Félicité : « Permettez, aimable Zéphyr, [...] que je vous demande en quel pays règne la princesse dont vous venez de parler ! Dans l'île de la Félicité, répartit Zéphyr¹⁰¹ ». Surtout, le dieu n'omet pas de lui présenter la princesse :

mais j'étais dans les jardins de la princesse Félicité. Elle s'y promenait avec toutes les Nymphes ; l'une faisait une guirlande de fleurs ; l'autre couchée sur un gazon, découvrait un peu sa gorge, pour me

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 478.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 479.

laisser le plus de liberté d'approcher d'elle et de la baiser ; plusieurs dansaient aux chansons. La belle princesse était dans une allée d'orangers [...]¹⁰².

Sur le plan spatial, Zéphyr, par son discours, fait sortir la princesse de son île et en vante le charme devant le jeune mortel, qui se laisse séduire : « Que j'aurais de passion de la voir ! »¹⁰³. Le désir de s'approcher de la chaste princesse va de pair avec celui de pénétrer dans l'île impénétrable : « Est-ce une chose qui soit si absolument impossible, qu'avec votre secours je n'y puisse parvenir ? »¹⁰⁴.

Zéphyr finit par introduire Adolphe au lieu défendu : « Il le prit aussitôt entre ses bras », et « [il] vola tant, qu'enfin cette île tant désirée se découvrit ; et par toutes les beautés qui frappèrent d'abord les yeux du prince, il n'eut point de peine à croire que c'était un lieu enchanté¹⁰⁵ ».

Le texte ne dit pas d'une manière explicite que Zéphyr a reçu l'ordre de la princesse Félicité pour emmener un homme à son île. Pourtant, le fait que ce dieu accepte de porter un secours à un mortel est un acte étrange qui enfreint la norme. D'habitude, selon la convention du genre, l'adjuvant féerique n'offre pas une aide quelconque à l'humain gratuitement : celui-ci doit se prouver méritant. Dans *Morphologie du conte*, Vladimir Propp affirme que le héros, pour obtenir une aide du donateur, est obligé de passer une épreuve : « Le héros subit une épreuve, un questionnaire, une attaque, etc. , qui le prépare à la réception d'un objet ou d'un

¹⁰² *Ibid.*, pp. 478-479.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 479.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 480.

auxiliaire magique¹⁰⁶ ». Qu'a fait Adolphe pour avoir le soutien de la part du dieu ? Rien. Ainsi, le fait que Zéphyr aide le héros à entrer dans l'île n'est évidemment pas une récompense qu'un auxiliaire magique offre à un héros ayant réussi à une épreuve. En fait, le dieu du vent dit nettement pourquoi il décide de servir de guide : « Je vais vous enlever, seigneur, [...] comme j'enlevai Psyché par l'ordre de l'Amour, lorsque je la portai dans ce beau palais qu'il lui avait bâti¹⁰⁷ ». D'après la réplique de Zéphyr, qui fait référence au mythe de Psyché, s'il emmène quelqu'un d'étranger à un lieu d'ordinaire inaccessible, c'est parce que le maître de ce lieu l'ordonne à le faire. Ainsi, aucun motif ne pousse Zéphyr à emmener Adolphe à la princesse Félicité, à moins qu'il ne soit envoyé « par l'ordre » de celle-ci même.

Cette fonction de « l'oiseau », médiateur qui sert de lien entre l'île et l'extérieur et qui amène un homme à la vierge, est assumée, dans *Le Prince Lutin*, par le perroquet de la princesse de l'île des Plaisirs tranquilles et Abricotine, une de ses servantes. En effet, si Abricotine se trouve à l'extérieur de l'île, c'est parce qu'elle est partie à la recherche de l'oiseau de sa maîtresse qu'elle a perdu. Elle raconte : « comme j'ai soin des oiseaux de la princesse, je laissai voler son beau perroquet ; et dans la crainte d'être grondée, je sortis imprudemment de l'île pour l'aller chercher¹⁰⁸ ».

À notre avis, cette perte, loin d'être un accident, représente un acte bien motivé. D'après Freud :

¹⁰⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970. p. 51.

¹⁰⁷ *L'Île de la Félicité*, p. 480.

¹⁰⁸ *Le Prince Lutin*, p. 65.

dans l'immense majorité des cas, les hommes, lorsqu'ils perdent quelque chose, accomplissent un acte symptomatique et [...] ainsi la perte d'un objet répond à une intention secrète de celui qui est victime de cet accident¹⁰⁹.

Il est vrai que ce n'est pas la princesse elle-même qui laisse le perroquet s'échapper. Pourtant, à en croire Freud, comme « victime » de la perte, elle devrait avoir « une intention secrète » de faire s'occuper de ses oiseaux par Abricotine, cette servante qui, d'après la précision du texte, est « une franche finette » et qui « pénètre les pensées de sa maîtresse¹¹⁰ ». L'intention secrète de la princesse est satisfaite lorsque sa servante a enfin perdu le perroquet, ce qui oblige celle-ci de quitter l'île. Et grâce à l'oiseau perdu, la servante rencontre... notre héros, le prince Lutin.

Pendant qu'elle recherche le perroquet perdu, Abricotine se fait attaquer par les voleurs. Mais voilà le prince Lutin qui vient lui porter un secours. Elle le remercie : « je sortis imprudemment de l'île pour l'aller chercher [le perroquet] ; ils [les voleurs] m'attrapèrent, et m'auraient emmenée avec eux sans votre secours¹¹¹ ». Suite à cette rencontre heureuse, Abricotine joue exactement le même rôle que Zéphyr : elle révèle au jeune homme et l'existence de l'île des Plaisirs tranquilles et le charme de sa maîtresse.

Elle [la reine fondatrice] nomma ce lieu l'île des Plaisirs tranquilles ; elle disait toujours qu'on n'en pouvait avoir de véritables quand on faisait quelque société avec les hommes : elle éleva sa fille dans

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Édition de Payot, 2001. p. 261.

¹¹⁰ *Le Prince Lutin*, p. 68.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 65.

cette opinion. Il n'a jamais été une plus belle personne ; c'est la princesse que je sers ; et comme les plaisirs règnent avec elle, on ne vieillit point dans son palais [...] ¹¹².

Le prince Lutin, quant à lui, comme Adolphe, se laisse tenter par le discours d'Abricotine et éprouve une vive envie de voir la princesse et de pénétrer sur l'île :

Si vous êtes sensible à la reconnaissance, [...] ne puis-je pas espérer, belle Abricotine, que vous me ferez entrer dans l'île des Plaisirs tranquilles, et que je verrai cette merveilleuse princesse qui ne vieillit point [...] ¹¹³.

De même que Zéphyr prend Adolphe dans ses bras et vole jusqu'à l'île de la Félicité, de même Abricotine se laisse accompagner par Léandre jusqu'au bord de l'île des Plaisirs tranquilles :

En parlant ainsi, ils arrivèrent au bord d'une grosse rivière. Abricotine sauta légèrement à terre : Adieu, seigneur, dit-elle au prince, en lui faisant une profonde révérence ; je vous souhaite tant de bonheur, que toute la terre soit pour vous l'île des plaisirs : retirez-vous promptement, crainte que nos amazones ne vous aperçoivent ¹¹⁴.

Il est vrai que la servante n'emmène pas le jeune homme jusqu'à l'intérieur de l'île. Mais elle le dépose juste à son entrée, ou du moins à un endroit si proche de l'île que les amazones peuvent éventuellement apercevoir le prince Lutin. Celui-ci se situe à

¹¹² *Ibid.*, pp. 64-65.

¹¹³ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁴ *Ibid.*

une telle proximité qu'il peut entrer dans l'île par lui-même. En outre, même si Abricotine laisse l'homme au bord de l'île, c'est son discours qui le fait venir jusqu'à la chambre de sa maîtresse. Dès qu'elle l'y voit, elle ne manque pas de lui parler du jeune homme :

J'aurais haï tous les hommes, [. . .] si je n'avais pas vu celui-là. Ah ! madame, qu'il est charmant ! Son air et toutes ses manières ont quelque chose de noble et spirituel ; et comme tout ce qu'il dit plaît infiniment, je crois que j'ai bien fait de ne le pas emmener [sic]. La princesse ne répliqua rien là-dessus, mais elle continua de questionner Abricotine sur le prince ; si elle ne savait point son nom, son pays, sa naissance, d'où il venait, où il allait ; et ensuite elle tomba dans une profonde rêverie¹¹⁵.

La princesse impressionnée, l'image de Léandre arrive à s'introduire jusqu'au fond de son cœur.

Voici Adolphe et Léandre situés à l'entrée des îles où se trouvent les princesses vierges. Leur pénétration dans le lieu jusqu'alors impénétrable relève d'un mouvement fort érotisé. Pour entrer dans les îles défendues, les deux héros ont besoin de se rendre invisibles, ce qui se réalise grâce aux objets magiques, le manteau pour l'un et le chapeau pour l'autre. L'invisibilité est nécessaire puisque chaque île a ses gardiens. Zéphyr, qui offre le manteau magique à Adolphe, avertit :

J'ai [. . .] un manteau que je vous donnerai ; lorsque vous le mettrez du côté vert, vous serez invisible, ainsi personne ne vous apercevra, et

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

c'est une chose fort nécessaire pour la conservation de votre vie ; car si les gardiens de l'île, qui sont des monstres terribles, vous voyaient, quelque brave que vous puissiez être, vous y succomberiez, et il vous arriverait les derniers malheurs¹¹⁶.

De même, Abricotine signale à Léandre la surveillance des « femmes de race d'amazones », lesquelles sont là « pour y faire une garde exacte, afin qu'aucun homme n'y pût entrer¹¹⁷ ». Pourtant le prince Lutin s'échappe à une telle surveillance grâce à son chapeau magique : « Il mit le chapeau rouge, et se souhaita dans l'île des Plaisirs tranquilles. Son souhait accomplit sur-le-champ ; il se trouva dans le lieu du monde le plus beau et le moins commun¹¹⁸ ».

La présence des gardiens dangereux et la nécessité de se rendre invisible impliquent que la pénétration entreprise par les deux jeunes hommes n'est pas une pénétration facile, mais c'est une pénétration qui se fait avec peine, difficulté, et tant d'effort. Une telle pénétration, qui permet aux mâles de s'introduire dans l'espace féminin jamais profané et qui permet le premier contact entre les jeunes hommes et les princesses vierges, connote... une défloration. L'érotisation de ce mouvement est mise en relief par le fait que les deux héros arrivent à pénétrer à l'aide du manteau et du chapeau. Or, en psychanalyse, ces deux objets sont symboles du membre viril¹¹⁹. La pénétration spatiale est ainsi inséparable de la pénétration sexuelle. En effet, après avoir pénétré dans l'espace, les deux hommes parviennent à avoir un rapport charnel

¹¹⁶ *L'Île de la Félicité*, p. 479.

¹¹⁷ *Le Prince Lutin*, p. 64.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁹ Freud Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 183.

avec les princesses vierges. Dans *Le Prince Lutin*, ce rapport est sublimé par le mariage entre le héros et l'héroïne à la fin du conte¹²⁰, tandis que dans *L'Île de la Félicité*, le texte s'avère moins discret, montrant que :

Tout ce que l'amour a de douceurs, tout ce que l'esprit a de beautés et de vivacité, tout ce que le cœur a de délicatesse se faisait ressentir à ces deux amants. Rien ne troublait leur repos ; tout contribuait à leurs plaisirs¹²¹.

Les îles impénétrables sont enfin pénétrées, et les pucelles dépucelées. Ce qu'il faut souligner, c'est que la défloration, telle qu'elle se présente dans nos deux contes, est une action féminine. D'ordinaire, c'est l'homme qui déflore une vierge ; il s'agit d'une agressivité masculine et il faut que l'homme vainque une résistance féminine. Mais ce n'est pas le cas ici. Nos vierges ne présentent aucune résistance, puisqu'il s'agit d'une défloration voulue . La porte de l'Île n'est pas forcée par l'homme, mais elle est ouverte par les hôteses. Sans « l'oiseau » envoyé par les

¹²⁰ *Le Prince Lutin*, pp. 77-78.

Notons de toute façon que, avant la scène finale de la cérémonie nuptiale, le conte présente un épisode très suggestif :

La princesse mourait de chaud et d'inquiétude ; elle se leva plus matin que l'aurore, et descendit en déshabillé dans son appartement bas. Mais quelle surprise fut la sienne, d'y trouver Léandre endormi sur un lit ! Elle eut tout le temps de le regarder sans être vue, et de se convaincre que c'était la personne dont elle avait le portrait dans sa boîte de diamants. Il n'est pas possible, disait-elle, que ce soit ici Lutin ; car les lutins dorment-ils ? Est-ce là un corps d'air et de feu, qui ne remplit aucun espace, comme le dit Abricotine ? Elle touchait doucement ses cheveux, elle l'écoutait respirer, elle ne pouvait s'arracher d'auprès de lui [...]. (*Ibid.*, p. 76)

Des éléments propres à la scène érotique sont nombreux. On est dans un espace amoureux (« appartement ») avec un « lit ». La nudité est suggérée (« déshabillé »). Il y a les plaisirs de sens : la vue (« le regarder ») ; l'ouïe (« l'écoutait respirer ») ; le toucher (« touchait doucement ses cheveux »). Il est d'ailleurs à remarquer que dans cette scène, la princesse se présente plutôt comme un sujet actif qu'un objet passif. En revanche, l'homme est « endormi », devenu objet de regard et de toucher.

¹²¹ *L'Île de la Félicité*, p. 483.

pucelles, les héros auraient été bloqués au bord des îles. L'homme ne pénètre ni l'espace ni le corps de la vierge, mais l'île s'ouvre et la vierge se laisse volontairement déflorer.

1.3 Une île dévoratrice

Dans les deux contes ici étudiés, l'île représente un espace clos qui connote la virginité. L'ouverture de cet espace signifie la liberté sexuelle de la femme qui recherche le plaisir charnel à son gré.

Cette liberté va jusqu'à l'extrême et les vierges de M^{me} d'Aulnoy paraissent même inquiétantes. Car l'île qui s'ouvre, ce n'est pas seulement pour recevoir les hommes, mais aussi pour les « dévorer ».

L'aspect terrifiant des deux princesses vierges s'observe d'abord par le fait qu'elles sont amatrices d'oiseaux et qu'elles aiment enfermer ces bêtes. La princesse Félicité parle de ses « belles volières¹²² » et la présence de Zéphyr, ce dieu ailé, lui plaît énormément : « Zéphyr, [...] que je te trouve agréable ! que tu me fais de plaisir ! tant que tu seras ici, je ne quitterai point la promenade¹²³ ». Quant à la princesse de l'île des Plaisirs tranquilles, elle possède également ses cages d'oiseaux : « Il y avait dans les côtés de la salle de longues volières remplies d'oiseaux rares, dont Abricotine prenait soin¹²⁴ ».

Que ces deux pucelles aiment enfermer les oiseaux, cela est significatif dans la mesure où celles-là traitent les hommes exactement comme elles traitent leurs bêtes.

¹²² *Ibid.*, p. 479.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Le Prince Lutin*, p. 67.

Dans les deux contes, il existe bel et bien des épisodes où les jeunes hommes se présentent comme des oiseaux que gardent les princesses. La princesse Félicité, en voyant Adolphe pour la première fois, le traite de « phénix » qu'elle voudrait enfermer dans ses volières.

Elle n'avait jusqu'alors rien trouvé de plus aimable à ses yeux que cette créature, qu'elle croyait être l'unique dans le monde. Cette pensée lui persuada que ce pouvait être le phénix, tant vanté et si rare ; et se confirmant dans son erreur : Beau phénix, lui dit-elle, (car je ne pense pas que vous soyez autre, puisque vous êtes si parfait, et que rien ne vous ressemble dans mon île), je suis fort sensible au plaisir de vous voir. C'est grand dommage que vous soyez unique sur la terre : plusieurs oiseaux tels que vous rempliraient de belles volières¹²⁵.

La princesse de l'île des Plaisirs tranquilles, quant à elle, se laisse séduire par la voix du perroquet, imité par Léandre qui demeure invisible sous le pouvoir du chapeau magique.

La princesse demeura surprise de ce que lui disait Perroquet, car il avait répondu très juste. Vous êtes bien joli, petit Perroquet, lui dit-elle, mais vous avez l'air de vous tromper ; et quand Abricotine sera venue, elle vous fouettera. Je ne serai point fouetté, répondit Lutin, contrefaisant toujours le perroquet ; elle vous contera l'envie qu'avait cet étranger de pouvoir venir dans ce palais, pour détruire dans votre esprit les fausses idées que vous avez prises contre son sexe.

¹²⁵ *L'Île de la Félicité*, p. 483.

En vérité, Perroquet, s'écria la princesse, c'est dommage que vous ne soyez pas tous les jours aussi aimable, je vous aimerais chèrement. Ah ! s'il ne faut que causer pour vous plaire, répliqua Lutin, je ne cesserai pas un moment de parler. Mais, continua la princesse, ne jureriez-vous pas que Perroquet est sorcier ? Il est bien plus amoureux que sorcier, dit-il¹²⁶.

Chez ces deux princesses, l'homme et l'oiseau sont en quelque sorte équivalents (et il ne faut pas oublier la signification freudienne d'un vol - voir le chapitre II). Or la passion pour les oiseaux chez ces femmes consiste à les domestiquer, les enfermer dans la cage, voire les manger. Car la princesse de l'île des Plaisirs tranquilles, notamment, se révèle mangeuse d'oiseaux : à sa table, on sert « perdreaux, cailleaux, faisandeaux »¹²⁷ ! Tout cela nous incite à voir dans l'île de la Félicité et l'île des Plaisirs tranquilles une gigantesque volière, où les deux vierges font venir les hommes-oiseaux pour les happer. Les « oiseaux » qu'elles envoient hors des îles pourraient être considérés comme un appât qui sert à séduire les jeunes hommes¹²⁸ ou les oiseaux-proies qu'elles cherchent à attraper. Ayant pris les appâts, les proies se laissent entraîner jusqu'à l'Île-Volière, et ces proies seront finalement enfermées dans la Cage et « dévorées » par les Vierges-prédatrices. Léandre, en épousant la princesse, restera dans l'île des Plaisirs tranquilles pour toujours, comme une perdrix qui demeure à l'intérieur de l'estomac de la princesse mangeuse. Adolphe, lui, quitte l'île de la Félicité. Mais, comme un aliment

¹²⁶ *Le Prince Lutin*, p. 66.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁸ Il est curieux de noter que le nom d'Abricotine fait penser à « asticot », qui désigne « larve de la mouche à viande utilisée comme appât pour la pêche » (*Le Petit Robert*).

déjà digéré, le morceau qu'on arrache n'est plus en vie : une fois retrouvé hors de l'île, Adolphe meurt.

Si, dans ces deux contes, les deux îles évoquent l'organe génital de la femme ainsi que la virginité, ce sexe est terrifiant. Il dévore ceux qui le pénètrent. « Vagina dentata », ou le vagin denté¹²⁹, voilà le véritable sens métaphorique de l'île de la Félicité et l'île des Plaisirs tranquilles.

¹²⁹ Dans *The Monstrous Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*, Barbara Creed constate que le mythe de vagina dentata ou le vagin denté est une terreur qui existe dans quatre coins du monde, notamment en Amérique, en Europe, en Chine et en Inde. Faute d'explication fournie par Freud, le fondateur de la psychanalyse, Creed essaie d'expliquer elle-même ce mythe en s'appuyant sur des notions psychanalytiques telles que l'angoisse de la castration, le tabou de la virginité. Pour l'auteure, le mythe de vagin denté a deux origines. D'abord, il s'agit du lien entre l'angoisse de la castration et la peur de l'appareil génital féminin. Aux yeux du garçon, le vagin signifie l'absence du pénis, organe qui lui paraît essentiel et vital. L'enfant croit donc que sa mère a été déjà castrée. Le sexe féminin inspire dès lors une terreur. En plus, le mythe de vagin denté alimente l'idée que l'appareil génital féminin est agent de la castration. Creed affirme que l'homme a peur du sang féminin et, qui plus est, de la vengeance féminine ; la défloration lui faisant mal, la femme aspire à se venger. Quelques imaginations se produisent chez les hommes : un serpent ou un animal à longues dents se trouve à l'intérieur du vagin et celui-là est prêt à castrer l'envahisseur. (Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge, 1997. pp. 105-112.)

D'après l'auteur de *Śiva : the erotic ascetic*, le vagin denté renvoie à un mythe hindou. Le démon Ādi veut venger son père. Il prend l'aspect de la femme de Shiva et arme son vagin de dents acérées pour agresser Shiva.

Śiva once teased Pārvatī about her dark skin, and Pārvatī resolved to perform *tapas* to obtain a golden skin. As departed, she said to her son Vīraka, 'My son, I am going to do *tapas*, but Śiva is a great woman-chaser, and so I want you to guard the door constantly while I am gone, so that no other woman may come to Śiva. Meanwhile, Ādi, the son of the demon Andhaka, learned that Pārvatī had gone to do *tapas*, and he resolved to conquer all the gods, for he remembered his father's death. Ādi did *tapas* and won from Brahmā the boon that he would only die when he transformed himself twice. Then he come to Śiva's door and saw Vīraka there, and to delude him he changed himself into a serpent, forgetting the prediction about the manner of his death. Once inside, he took the form of Pārvatī in order to deceive Śiva, and he placed teeth as sharp as thunderbolts inside her vagina, for he was determined to kill Śiva. When Śiva saw him he embraces him, thinking him to be Pārvatī, and Ādi said, 'I went to do *tapas* in order to be dear to you and lovely, but I found no pleasure there and so I have returned to you.' When Śiva heard this he was suspicious, for he knew that Pārvatī would not have returned without completing her vow, and he looked closely for signs by which to recognize her. When he saw the illusory Pārvatī did not have the mark of the

Dans *Le Deuxième sexe*, dans le chapitre intitulé « Vers la libération », Simone de Beauvoir aborde le problème de l'égalité des sexes quant à la vie sexuelle.

Si elle entend demeurer pleinement femme, c'est qu'elle entend aussi aborder l'autre sexe avec le maximum de chances. C'est dans le domaine sexuel que les problèmes les plus difficiles vont se poser. Pour être un individu complet, l'égale à l'homme, il faut que la femme ait accès au monde masculin comme le mâle au monde féminin [...]¹³⁰.

On pourrait dire que M^{me} d'Aulnoy a su créer un monde où les deux sexes s'égalent sur le plan sexuel, tel que le conçoit la plus grande féministe du XX^e siècle. Les deux femmes dans les deux contes que nous venons d'étudier ne sont en aucun cas un être passif, un objet à prendre. Au contraire, il s'agit d'un sujet actif qui est à l'initiative de la conquête des hommes. Elles ne sont pas pénétrées, mais elles se laissent pénétrer. Ce sont elles qui « prennent » les hommes.

2. L'inceste

La liberté sexuelle favorisée par l'ouverture spatiale peut être extrême : libérées de l'enfermement, les princesses de M^{me} d'Aulnoy tentent même l'inceste, cette sexualité tabou qui, chez les primitifs, coûtait la vie en cas de toute transgression¹³¹.

lotus on the left side of her body, as the true Pārvaī did, he recognized the magic from the demon, and he placed a thunderbolt in his own phallus and wounded the demon with it, killing him. (Wendy Doniger, *Śiva : the erotic ascetic*. New York : Oxford University Press, 1981. p. 188)

¹³⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, tome 2*. Paris : Gallimard, 1986. p. 593.

¹³¹ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 25.

Tout se passe comme si les grilles de la prison étaient métaphores du refoulement. L'inceste relève d'un désir inavouable, inadmissible qu'il faut refouler. Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, tant que les personnages restent enfermés dans un lieu clos, ils ne peuvent en aucun cas réaliser leur désir incestueux, dont la voie vers la satisfaction demeure censurée par les barres-prisons-refoulement. Or, une fois délivré du clos, le désir refoulé se voit libéré de toute contrainte et est désormais libre de se satisfaire. Toute transgression spatiale va ainsi de pair avec une transgression sexuelle. Pour les prisonniers incestueux, ouvrir la porte de la prison, c'est enlever toute prohibition de l'inceste.

Ce dynamisme spatial et sexuel s'observe nettement dans *La Belle aux cheveux d'or*. Rappelons que les personnages principaux de ce conte, à savoir le roi, la reine, et Avenant, représentent un trio œdipien comprenant le père, la mère et le fils. L'affection que la Belle aux cheveux d'or et le héros éprouvent l'un pour l'autre connote ainsi un amour incestueux. Par contre, le roi, figure paternelle, représente la Loi qui réprime la relation tabou. Quand le monarque enferme son page dans la tour, cet acte relève d'une spatialisation de la prohibition de l'inceste, puisque la tour sert à une séparation castratrice qui éloigne le fils œdipien de la mère incestueuse.

Mais le désir incestueux est trop puissant pour que les grilles d'une prison quelconque puissent le refouler. À la fin du conte, le roi est mort. La disparition de la figure paternelle, dont la Reine-Mère est plus ou moins responsable comme nous l'avons vu, est une clé qui permet d'ouvrir la prison d'Avenant. La Belle aux cheveux d'or va à la tour pour libérer son amant :

[La Reine] fut droit à la tour, où elle ôta elle-même les fers des pieds et des mains d'Avenant ; et lui mettant une couronne d'or sur la tête, et le manteau royal sur les épaules, elle lui dit : Venez, aimable Avenant, je vous fais roi, et vous prenez pour mon époux¹³².

L'interdit de l'inceste est levé en même temps que le Père est mort. Le fait que la figure maternelle « ôta elle-même les fers des pieds et des mains d'Avenant » est lourd de sens. Car, quand elle ouvre la porte de la tour et enlève les fers, ce n'est pas tout simplement Avenant qu'elle libère, mais c'est encore un Œdipe qu'elle a délivré. Dès qu'il a quitté le seuil de sa prison, ce fils œdipien est devenu nouveau roi, c'est-à-dire qu'il a pris la place du père en tant que nouvel époux de la Reine-Mère.

Chez notre conteuse, par l'inceste on entend également un amour démesuré entre sœur et frère, et cousine et cousin. Dans *la Princesse Carpillon*, l'héroïne éponyme est adoptée par une famille campagnarde qui a deux filles et un fils. Carpillon est ce quatrième enfant. En très peu de temps, Carpillon tombe amoureuse du fils du berger, à qui elle avoue ses sentiments : « Berger [le fils du berger], lui dit-elle, si vous mourez, je vais mourir avec vous : en vain je vous ai caché mes secrets sentiments, connaissez-les, et sachez que ma vie est attachée à la vôtre¹³³ ». C'est par cet attachement excessif se produisant au sein de la même famille que nous pressentons un désir tabou.

Ce rapport incestueux paraît d'autant plus évident que, plus tard, Carpillon apprend qu'elle est la vraie fille de cette famille¹³⁴. De surcroît, le texte ne dit nulle

¹³² *La Belle aux cheveux d'or*, p. 30.

¹³³ *La Princesse Carpillon*, p. 258.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 260.

part que Carpillon connaît la vraie origine de son amant, qui est en réalité un fils adopté. Elle croit toujours que le jeune berger est un membre véritable de la famille, donc son propre frère. Ainsi le désir incestueux est le moins masqué. Tout en sachant qu'il s'agit du rapport consanguin entre elle et son propre frère, la princesse le laisse fleurir.

Pour Carpillon, le sang qui l'unit à son frère relève d'une première frontière qui la sépare de cet homme. Outre cela, l'écart du rang s'impose. Pourtant, malgré la différence de « rang », la princesse Carpillon persiste sa relation :

s'il [le fils du berger] savait, qu'étant née sur le trône, je m'abaisse jusqu'à lui ! mais, hélas ! que l'amour met peu de différence entre le sceptre et la houlette ! Est-ce cette chimérique grandeur, qu'on nous vante tant, qui peut remplir notre âme et la satisfaire ? Non, la vertu seule a ce droit-là : elle nous met au-dessus du trône, et nous en fait détacher [...] ¹³⁵.

Anne Defrance affirme que dans ce conte, le problème de rang tient lieu de celui de sang.

La jeune fille cède donc à l'amour et transgresse l'interdit social. Un fait semble essentiel : c'est *au moment où* sa naissance lui est révélée, au moment où elle apprend ceux qu'elle croit être les parents de son amant sont au contraire les siens, c'est-à-dire précisément au moment où la conscience de la faute incestueuse pourrait émerger, qu'elle réaffirme la suprématie de l'amour sur les lois sociales. L'interdit

¹³⁵ *Ibid.*, p. 261.

portant sur le *sang* est donc *remplacé* par celui portant sur le *rang*, et elle le transgresse¹³⁶.

À cause du problème du décalage social, les parents bergers n'approuvent pas la relation entre leurs deux enfants. La mère interdit le rapport et la princesse doit respecter la loi.

enfin ils [les parents] se résolurent de dire à Carpillon qu'elle n'entretînt plus les espérances dont il s'était flatté, et qu'elle pouvait même lui déclarer sérieusement qu'elle ne voulait pas s'établir dans cette contrée.

[...] elle assura sa mère avec beaucoup de soumission, qu'elle suivrait ses ordres [...] ¹³⁷.

Defrance pose cette question : « On peut alors se demander si cette loi d'aimer quelqu'un de son rang ne vient pas là pour se substituer à l'interdiction d'aimer quelqu'un de son sang¹³⁸ ».

L'amour de Carpillon est ainsi contraire à la loi, incestueux, et relève d'une mésalliance. Cet amour interdit se produit dans le hameau, espace fermé dont les parents sont maîtres. C'est précisément sous ce toit que le rapport entre Carpillon et le jeune berger est barricadé, refusé (la mère oblige sa fille à déclarer au berger « qu'elle ne voulait pas s'établir dans cette contrée »). Aussi longtemps que les amants vivent

¹³⁶ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998. p. 237.

¹³⁷ *La Princesse Carpillon*, p. 262.

¹³⁸ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998. p. 237.

chez leurs parents, dans cet espace limité, constamment sous une surveillance parentale, leur désir est enchaîné. Les deux doivent renoncer à ce désir.

Le désir refoulé dans le huis clos familial trouve, en revanche, sa délivrance dans l'espace ouvert, c'est-à-dire à l'extérieur de la maison des parents. Se trouvant hors de la contrée des bergers, le désir est réalisé. La princesse Carpillon et le berger se marient : « Les noces s'achevèrent avec une si grande magnificence, qu'on n'en a jamais vu de telles¹³⁹ ».

Dans les dernières pages du conte, l'origine du jeune berger est révélée. Du coup, la princesse apprend que son amant ne partage pas son sang. Quant au problème du rang, cela n'existe plus car le berger est en fait un prince héritier. Il ne s'agit plus d'un inceste proprement dit, certes, il ne faut pourtant pas oublier que le prince est toujours le fils adopté du berger. Le mariage entre la princesse Carpillon et le prince berger reste une union fraternelle, entre deux personnages qui ont le même père et la même mère.

Babiolo présente un autre rapport tabou. Dans ce conte, la princesse Babiolo est adoptée par sa tante et vit chez la dernière qui a un fils. Même si Babiolo est métamorphosée en une guenon, cela ne cause pas de problème sur le plan sentimental : Babiolo et le prince s'aiment. Le prince la caresse aussi. Quand il pleure, Babiolo pleure avec lui. En bref, leur relation s'approche de celle entre sœur et frère¹⁴⁰. À l'âge de quatre ans, la reine sépare Babiolo du prince, qui devient par

¹³⁹ *La Princesse Carpillon*, p. 267.

¹⁴⁰ *Babiolo*, p. 186.

conséquent tellement triste. On essaie de le consoler en lui donnant d'autres animaux, mais aucune de ces bêtes ne peut remplacer sa chère Babiolo¹⁴¹.

Tandis que l'amour de Babiolo à l'égard du prince se développe au cours de ces années, le sentiment du prince n'est plus comme avant. Au lieu de s'intéresser à Babiolo, il passe son temps à la chasse, aux armes, à la comédie, au bal et à la lecture. Au moment où Babiolo avoue ses passions et lui dit qu'il est le seul qu'elle souhaite pour époux, le prince se moque d'elle : « Pour époux : dit le prince, en s'éclatant de rire¹⁴² », « crois-moi, tournons cette affaire en raillerie pour ton honneur et pour le mien¹⁴³ ». Pour raisonner, le prince met en relief la différence physique de sa sœur adoptée : « notre taille, notre air et nos manières ne sont pas tout à fait convenables¹⁴⁴ ».

Ce retournement chez le prince s'explique par le fait que le prince a fait des études, apprend les sciences, connaît les choses intellectuelles et aussi le code social (« Le prince étant devenu grand, aimait la chasse, le bal, la comédie, les armes et les livres¹⁴⁵ »). Ce sont ces éléments qui font changer d'avis à notre héros. Il se rend compte d'ores et déjà que l'attachement intime entre sœur et frère est interdit. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud affirme que la civilisation exige un sacrifice de la satisfaction sexuelle. L'homme, pour devenir « civilisé », doit renoncer à certains de ses désirs pulsionnels. La civilisation va donc de pair avec la frustration sexuelle. Freud écrit :

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 190.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 187.

la civilisation est bâtie sur le renoncement pulsionnel [...], elle repose sur l'insatisfaction (refoulement, déplacement) des pulsions puissantes (ou tout autre bridage pulsionnel). Ce « rejet civilisationnel » gouverne le vaste domaine des relations sociales des hommes¹⁴⁶.

Maintenant que le prince est « civilisé », il s'éloigne alors de sa sœur qui passe pour un objet tabou. L'homme refuse Babirole sous prétexte de l'écart des espèces. Or on pourrait se demander s'il ne s'agit pas de la reproduction de mésalliance présentée dans *La Princesse Carpillon*. Babirole est guenuche depuis sa naissance, mais il s'avère que le prince ne considère son corps animal comme gênant qu'après son éducation. Le problème sang / rang est modifié en sang / genre. La raison pour le refus moqueur du prince n'est donc pas sans rapport avec le refoulement du désir inavouable. L'amour de Babirole devient impossible du moment qu'elle aime l'homme avec qui elle partage le même espace familial. Et tant qu'elle est enfermée dans cet espace, son désir demeure frustré, sans issue.

Un jour, Babirole quitte le royaume de sa tante et se retire dans un désert. Pour elle, s'exiler du foyer familial est un mouvement significatif, puisqu'il s'agit d'un cheminement vers la transgression de l'interdit. Elle apprend la vraie relation généalogique entre le prince et elle. Malgré cette révélation, Babirole, comme la princesse Carpillon, néglige l'interdit et continue à alimenter son désir incestueux. C'est dans le désert, cet espace vaste et illimité, que Babirole parvient à quitter sa peau de singe. Là, elle devient une belle jeune femme, ce qui va contribuer à son amour.

¹⁴⁶ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*. Paris : Éditions de Payot, 2010. p. 96.

Puis, l'héroïne fonde son pays nommé « Babiolo ». Contrairement à la maison de sa tante, son propre territoire est dépourvu de l'influence de la loi sociale, des règles parentales. Qu'elle nomme son pays « Babiolo » ne soit pas indifférent, puisque c'est le nom que sa tante lui avait donné quand elle était née guenon¹⁴⁷. Ce nom est ainsi associé à la bestialité, ce qui s'oppose diamétralement à la « civilisation » représentée par son amant. Et c'est dans ce pays, dont le nom connote la négation de la civilisation castratrice, que le prince vient trouver Babiolo et il finit par l'aimer. Et enfin le cousin et la cousine se marient l'un avec l'autre.

Dans *Surveillance et punir, Naissance de la prison*, Michel Foucault affirme que la prison sert à contrôler le corps des prisonniers :

Mais un châtiement comme les travaux forcés ou même comme la prison - pure privation de liberté - n'a jamais fonctionné sans un certain supplément punitif qui concerne bien le corps lui-même : rationnement alimentaire, privation sexuelle, corps, cachot¹⁴⁸.

La prison de M^{me} d'Aulnoy concerne surtout le désir du corps, la libido. Dans le clos, ce désir reste coincé. Mais les prisonniers de notre conteuse arrivent à libérer et leur corps et leur désir. Et il est à souligner une fois de plus que dans cet univers, la liberté spatiale qui mène à la liberté sexuelle profite notamment aux corps féminins. Les princesses prisonnières, une fois émancipées, profitent pleinement de leur liberté et tentent même un amour contraire à toute civilisation. Hors de la prison-refoulement,

¹⁴⁷ « Je [le prince] veux la guenon, je veux l'avoir ; la reine ayant regardé, elle aperçut la plus jolie guenon qui ait jamais été. [...] la trouvant douce et mignonne, elle la nomma Babiolo [...]. » (*Babiolo*, p. 186)

¹⁴⁸ Michel Foucault, *Surveillance et punir, Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. p. 23.

ces princesses réalisent leur désir incestueux : mères, elles sont libres d'épouser leur fils ; sœurs, elles ne sont pas gênées de prendre leur frère pour leur époux.

3. La neutralisation des rôles sexués

Au XVII^e siècle, le rôle des femmes est bien limité. Être femme, à cette époque, c'est tout simplement devenir épouse et mère. Jean Butin décrit la condition des femmes du siècle de Louis XIV en ces termes :

Les principaux devoirs de l'épouse consistent à tenir le ménage de son mari et à lui donner des enfants pour assurer la descendance. La femme du XVII^e siècle est constamment enceinte, car il faut compter avec le taux élevé de la mortalité infantile. À une époque où il n'est guère question d'avortement et encore moins de contraception, les deux fonctions, sexuelle et reproductive, sont indissociables¹⁴⁹.

On pourrait dire que le rôle féminin que la société (machiste ?) impose aux femmes relève d'une autre prison qui séquestre le second sexe : les femmes doivent s'enfermer dans les rôles imposés (épouse et mère) et elles ne trouvent leur place qu'au lit et à la cuisine. Jean Butin, en commentant *l'École de femmes* de Molière, affirme :

La femme mariée est souvent coupée du monde. Son mari peut la battre, surveiller ses relations, sa correspondance. *Les Maximes du mariage* qu'Arnolphe fait lire à Agnès ne sont pas l'invention d'un misogyne délirant, mais l'expression d'une triste réalité. La quenouille,

¹⁴⁹ Jean Butin, *L'École des femmes*. Coll. Profil d'une œuvre. Paris : Hatier, 1984. p. 18.

le lit, le coffre à provisions, tel est le raccourci que Michelet donne de la condition féminine à l'époque¹⁵⁰.

Cette prison sexiste qui restreint tristement la condition féminine existe bel et bien dans les contes de M^{me} d'Aulnoy. Il est curieux de noter que, chez notre conteuse, une telle prison est une mise en abîme d'une prison proprement dite. Dans cet univers, la limitation spatiale va de pair avec la limitation du rôle sexuel. Pour les héroïnes de M^{me} d'Aulnoy, tant qu'elles restent enfermées dans un espace clos, leur rôle demeure réduit à l'instar de l'espace où elles se trouvent. Cet enfermement en abîme est bien illustré dans *L'Oranger et l'Abeille*. Aimée est adoptée par un ogre et une ogresse. Dans la maison de ces monstres, le rôle de l'héroïne est déjà défini : elle doit épouser le fils du couple et enfanter des ogrichons. L'ogresse dit à son mari : « nous la marierons avec notre ogrelet, ils feront des ogrichons d'une figure extraordinaire ; cela nous réjouira dans notre vieillesse¹⁵¹ ». Aimée est ainsi doublement enfermée. Prisonnière dans le foyer des ogres, elle est encore prisonnière du préjugé qui veut qu'une femme ne soit qu'épouse et mère.

Mais M^{me} d'Aulnoy crée la prison pour émanciper ses prisonnières. Dans *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*, Jean Mainil affirme : « Cent cinquante ans avant Théophile Gautier, Marie-Catherine d'Aulnoy remet déjà en question la spécificité des rôles sexués¹⁵² ». Pour notre part, nous prétendons que cette mise en question s'exprime à travers le dynamisme de l'espace. Cela veut dire que les

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *L'Oranger et l'Abeille*, p. 127.

¹⁵² Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Paris : Kimé, 2001. p. 115.

prisonnières de M^{me} d'Aulnoy, en s'évadant de leur prison, se libèrent également du préjugé social qui les enferme dans les rôles déterminés. Si les murs de l'espace clos symbolisent la barrière qui distinguent nettement le masculin et le féminin, dans l'espace ouvert, par contre, où la liberté est promise, cette barrière n'existe plus, et on atteint en quelque sorte « le neutre » de la sexualité. Roland Barthes définit le « neutre » de la façon suivante :

Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...]

Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens¹⁵³.

Dans les contes de M^{me} d'Aulnoy, le paradigme homme /femme existe essentiellement dans le clos, où la féminité, par opposition à la masculinité, est bien définie (épouse et mère). En revanche, l'ouvert déjoue ce paradigme. Dans un espace sans limite, les traits distinctifs qui séparent homme et femme deviennent flous. Il n'y a ni masculin ni féminin : les rôles sont neutralisés.

Dans le cas du personnage d'Aimée, lorsqu'elle et Aimé, son amant, arrivent à s'évader de la maison des ogres, on n'est plus certain de la sexualité de ces deux personnages : hors de la prison, le paradigme masculin/féminin n'est plus pertinent pour ce couple. Pour s'échapper à Ravagio, l'ogre qui poursuit les deux amants, Aimée, à l'aide d'une baguette magique, métamorphose et elle-même et son amant à trois reprises. Or c'est cette série de métamorphoses qui montre la neutralisation de la

¹⁵³ Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil, 2002. p. 31.

sexualité des personnages. D'abord, l'héroïne se métamorphose en batelière et transforme Aimé en un bateau : « Je souhaite, dit-elle, au nom de la royale fée Trusio, que notre chameau devienne un étang, que le prince soit un bateau, et moi une vieille batelière qui le conduirai¹⁵⁴ ». Parmi les amants ainsi métamorphosés, qui sait lequel est masculin ? lequel est féminin ? Impossible de distinguer. Un bateau qui traverse la mer connote la virilité. Pourtant, le bateau incarné par Aimé n'est pas actif, il est « conduit par une vieille batelière », représentée par Aimée qui, dès lors, est loin d'être passive.

Ensuite, Aimée se métamorphose en un nain et Aimé en portrait. Il est à préciser que le portrait que devient le héros représente l'image de la fée Merlusine¹⁵⁵. Anne E. Duggan a une remarque intéressante à propos de la relation entre la fée et le nain. Elle écrit :

In d'Aulnoy's other tales, like "Le nain jaune" ("The Yellow Dwarf") or "La chatte blanche" ("The White Cat"), a fairy serves as the protector of a dwarf and functions much like a mother who arranges marriages for them, and who even take vengeance on others in their name. Thus the relation between fairy and dwarf, between mother and child is reversed here, as Aimé is identified with the fairy Melusine, and Aimée with the dwarf¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *L'Oranger et l'Abeille*, p. 137.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 138-139.

¹⁵⁶ Anne E. Duggan, "Nature and Culture in Fairy Tale of Marie-Catherine d'Aulnoy" in *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, Vol. 15, No. 2. Detroit: Wayne State University Press, 2001. p. 156.

Autrement dit, la fée représentée par Aimé, au lieu d'être protectrice, devient protégée. Par contre le nain-Aimée représente un être inférieur qui assure pourtant la protection de l'homme qu'elle aime.

Enfin, le troisième coup de baguette fait que l'héroïne devienne une abeille et le héros un oranger. Là encore, on distingue mal les rôles sexués de ce couple métamorphosé. Un tronc de l'arbre représente un membre viril, chacun le sait. Mais, Aimé, en devenant oranger, devient totalement immobile, il passe pour un être passif. Au contraire, Aimée, en devenant abeille, devient active et vole, acte qui connote l'érection. Mais en même temps, cette abeille associée à la virilité peut assumer le rôle maternel ! Deborah Amato commente :

Quand Linda blesse Aimé en coupant son bras, Aimée abandonne son rôle masculin et reprend son rôle maternel ou féminin et s'occupe de lui. Elle s'en va en Arabie pour trouver un baume pour le guérir¹⁵⁷.

Ainsi, l'opposition masculin/féminin n'est plus pertinente pour Aimé et Aimée. À notre avis, leur nom n'est pas un fruit de hasard. Le 'e' final dans « Aimée » marque le féminin, mais cette différence n'est perceptible qu'à l'écrit. À l'oral (et n'oublions pas que les contes de M^{me} d'Aulnoy se racontent oralement dans les salons, on ne peut distinguer le masculin et le féminin, neutralisation qui s'observe et se concrétise à travers les aventures de ces deux personnages.

Une telle neutralisation, qui est favorisée par l'ouverture spatiale, se retrouve dans *Le Nain jaune*. Toute Belle est séquestrée dans le palais d'acier par le Nain jaune

¹⁵⁷ Deborah Amato, *Les Contes de fées oubliés : vision d'un monde plus égal*. [En ligne], 2013. <http://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/673>

qui souhaite devenir son mari. Son rôle, comme celui d'Aimée, est ainsi fixé : elle est destinée à devenir épouse. Pour s'évader et du palais et du mariage forcé, la princesse Toute Belle se résout à se suicider après la mort de son amant, le roi des mines d'or. Une sirène, amie de la mère de Toute Belle, a pitié des deux amants. Elle utilise alors son pouvoir magique pour les réunir.

La secourable sirène, désolée d'un si grand malheur, ne put rien obtenir du destin, que de les métamorphoser en palmiers. Ces deux corps si parfaits devinrent deux beaux arbres ; conservant toujours un amour fidèle l'un pour l'autre, ils se caressent de leurs branches entrelacées, et immortalisent leurs feux par leur tendre union¹⁵⁸.

C'est l'image de deux palmiers entrelacés qui suggère la neutralisation des rôles sexués : les amants ainsi métamorphosés ne permettent plus de distinguer le masculin et le féminin. D'abord nous avons l'impression que les deux arbres deviennent un seul. Élisabeth Lemirre, éditrice du *Cabinet de Fées*, a ajouté une note en bas de page expliquant que : « la métamorphose des deux amants évoque celle de Baucis et de Philémon, hôtes de Zeus et d'Hermès, qui furent transformés en arbres après avoir demandé de vieillir ensemble¹⁵⁹ ». À propos de cette mythologie grecque, il y a tant d'illustrations dessinées ou peintes dont la quasi-totalité présente deux arbres complètement tressés, ce qui met en relief encore l'idée que les deux arbres métamorphosés se combinent en un seul être.

¹⁵⁸ *Le Nain jaune*, p. 216.

¹⁵⁹ Élisabeth Lemirre (éditrice), *Le Cabinet des fées*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2000. p. 216.

Ensuite, la science naturelle nous apprend que la majorité des palmiers est monoïque, ou pour employer le terme plus littéraire, hermaphrodite. Autrement dit, ils ont des fleurs unisexuées¹⁶⁰. Toute Belle et le roi des mines d'or ou les deux palmiers, qui ne font qu'un, dépassent ainsi la frontière de la sexualité séparant l'homme et la femme.

Belle Belle ou le Chevalier Fortuné nous offre un autre exemple de la sorte. Dès le titre du conte, qui présente deux noms du même personnage, l'un masculin l'autre féminin, il se présente déjà une neutralisation de la distinction sexuelle. Rappelons que l'héroïne, Belle Belle, effectue un service militaire à la place de son vieux père. Pour ce faire, elle se travestit, prenant une apparence d'un chevalier, et prend le nom de Fortuné. Il (Elle) plaît au roi, mais aussi à la reine. Par une rage de jalousie, la reine, à qui notre héros (héroïne) ne s'intéresse pas, ordonne qu'on exécute l'ingrat(e). Au moment de l'exécution, on déshabille Fortuné et découvre ainsi qu'il s'agit d'une fille. Par conséquent, on la libère.

C'est à la libération de Belle Belle que le texte présente un moment où le paradigme masculin/féminin n'est plus pertinent. En effet, on décrit la réaction du roi, face à la découverte de Belle Belle, en termes suivantes :

il courut dans la place, et fut charmé de voir la métamorphose de Fortuné.

¹⁶⁰ Frédérique Aberlenc-Bertossi et al., « La détermination du sexe chez le palmier dattier » in *Biotechnologie du palmier dattier*. [En ligne] , 2010. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers12-09/010051496.pdf

Les derniers soupirs de la reine suspendirent un peu les transports de ce prince ; mais comme il réfléchit sur sa malice, il ne put la regretter, et résolut d'épouser Belle Belle [...] ¹⁶¹.

Entre Fortuné et Belle Belle, lequel plaît au roi ? On est loin d'être sûr. Le fait que dans le passage que nous venons de citer, le texte présente *à la fois* le nom de Fortuné et celui de Belle Belle nous donne l'impression que pour l'amour du roi, le masculin et le féminin paraissent indifférents : il peut être « charmé » par Fortuné et il veut épouser Belle Belle. N'oublions pas d'ailleurs que Belle Belle, quand elle reste travestie, c'est-à-dire qu'elle se présente comme Fortuné, elle (il) plaît déjà au roi : « Le roi ne put s'empêcher de s'attendrir, voyant un chevalier si jeune, si beau, si parfait, sur le point de s'exposer au plus grand péril où un homme pouvait jamais se mettre ¹⁶² ».

L'ouverture spatiale favorise la libération de l'Éros féminin. Dans un espace sans contrainte, les héroïnes de M^{me} d'Aulnoy ne sont plus « objets » de désir, elles deviennent pleinement « sujets » de la quête érotique et elles font tout pour conquérir, voire « dévorer » l'homme qu'elles désirent. Dans un espace sans grilles, nos princesses tentent même une relation tabou : aucun interdit ne les empêche de séduire leur fils et leur frère. Et la sexualité féminine qui s'épanouit dans l'espace ouvert atteint même une liberté absolue, à tel point que cette sexualité dépasse la distinction rigide de masculin/féminin.

¹⁶¹ *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, pp. 362-363.

¹⁶² *Ibid.*, p. 350.

Quand la porte de la prison s'ouvre, ce sont Vénus, Œdipe et Hermaphrodite qui sont libérés.

III. POÉTIQUE DU MOUVEMENT : DE LA PRISON UTÉRINE À LA COUR DE LA MATURITÉ

Outre la libération sexuelle, le fait de quitter le clos a une autre signification : sortir d'un lieu marque un passage d'une période de la vie à une autre ; chaque mouvement des personnages connote leur évolution, ils mûrissent. En effet, à propos de l'analyse de l'espace dans un récit, Yves Reuter affirme que : « Les lieux signifient aussi des étapes de la vie¹⁶³ ». Dans le domaine des contes, Jean Bellemin-Noël, en s'appuyant sur la psychanalyse lacanienne, trouve que l'espace dans *La Belle au bois dormant*, à titre d'exemple, peut être divisé en trois instances ou « une tripartition significative de l'espace », à savoir le Château de l'Imaginaire, la Forêt du Réel et le Palais royal du Symbolique¹⁶⁴.

Dans l'étude qui suit, nous montrerons que dans le monde de M^{me} d'Aulnoy, il y a également une « tripartition significative de l'espace ». Ce monde comprend la Maison, la Forêt, et le Palais. Pourtant, nous tenons à prouver que cette tripartition marque plutôt les trois étapes de l'évolution de la vie sexuelle. De la maison au palais, en passant par la forêt, les personnages quittent le corps de leur mère, connaissent leur libido, et arrivent enfin à maîtriser leur Éros. En un mot, l'aventure des personnages de notre conteuse, c'est le parcours vers la maturité.

¹⁶³ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod, 1996. p. 57.

¹⁶⁴ Jean Bellemin-Noël, *Contes et leurs fantasmes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983. p. 118.

1. À l'issue de la Prison-utérine

Toute aventure débute à la Maison, c'est-à-dire dans le foyer familial, exactement comme toute vie qui a vu le jour dans le corps maternel. Au départ, les personnages ont besoin de leur maison parentale qui satisfait leurs besoins élémentaires : amour, nourriture, protection. Cette dépendance durera jusqu'au jour où les personnages doivent quitter leur enfance et s'éloigner de leur maison pour mener une existence libre d'adulte, tout comme un fœtus qui ne peut rester dans l'utérus pour toujours.

Mais il arrive que dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, la Maison, au lieu de permettre à ses enfants d'évoluer, se transforme en une prison et agit ainsi comme une matrice qui est jalouse de ses fœtus. Dans ce cas-là, la Maison se métamorphose en l'espace d'avortement, d'où nos personnages s'efforcent de se libérer pour reprendre leur existence.

Ainsi, dans *Le Dauphin*, la princesse Livorette et le prince Alidor, qui ont un enfant sans être mariés, sont tous les trois condamnés à mort par le père de la princesse. Celui-ci ordonne qu'on mette les trois condamnés dans un tonneau qu'on le jette ensuite dans la mer :

il ordonna à deux seigneurs, qu'il honorait d'une confiance particulière, d'aller prendre la princesse Livorette dans la tour où elle languissait depuis quatre ans, de la mettre dans un tonneau avec

Alidor et le petit prince ; d'y ajouter un pot plein de lait, une bouteille de vin, un pain, et de les jeter ainsi au fond de la mer¹⁶⁵.

La malheureuse famille se trouve donc enfermée : « L'on ferma bien le tonneau, et du haut d'un rocher qui avançait en saillie sur la mer, on le fit tomber dedans¹⁶⁶ ». Cette image des êtres qui s'enferment dans un espace clos et qui se noient dans un espace aquatique évoque une existence intra-utérine. Tout d'abord, Livorette, Alidor et le petit prince sont séquestrés dans un tonneau dont l'intérieur est, il n'est pas difficile d'imaginer, sombre et a peu d'air. Par ailleurs, dans un tel espace, les trois prisonniers ne peuvent bouger à leur gré. Il n'est pas impensable qu'ils soient obligés de se plier, position évoquant celle d'une vie prénatale. De surcroît, coincés dans le tonneau, les prisonniers ne se nourrissent que de trois aliments : le lait, le vin et le pain. Le lait est associé à la maternité et évoque l'image d'une mère qui allaite son enfant. Or le lait maternel ne vient que du corps de la mère et se produit à partir du sang de celle-ci. Dans le symbolisme chrétien, on sait que le vin signifie le sang et le pain la chair¹⁶⁷. Ainsi, la coexistence de lait, vin, pain, trois nourritures qui alimentent nos protagonistes, renvoient à l'image des êtres qui ne peuvent consommer d'autres choses que ce qui émane du corps maternel.

La mer dans laquelle le tonneau est jeté relève apparemment d'un lieu vaste et illimité. Cependant, c'est dans cet espace qu'on se perd et se noie facilement. Le fait de ne pas pouvoir en sortir assimile la mer à d'autres espaces fermés tels que la

¹⁶⁵ *Le Dauphin*, p. 464.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 465.

¹⁶⁷ Jean-Pierre Albert, « Le symbolisme du vin dans la liturgie catholique » in Catalogue de l'exposition *La vigne et le vin*. [En ligne] Cité des Sciences et des techniques, 1988. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333247>

prison, la tour, voire ce présent tonneau. En outre, cet espace aquatique est associé à la mère¹⁶⁸. Et rappelons aussi que « la mer » est homophone de « la mère ». En fin de compte, les êtres enfermés dans un tonneau, lequel se flotte sur la mer, rappellent un fœtus qui baigne dans le liquide amniotique.

Dans ce tonneau baignant dans la mer, se trouve aussi le bébé des protagonistes, qui risque la mort, si ses parents n'arrivent pas à l'en faire sortir. Sa mère se plaint : « mais voilà mon fils qui se meurt, il étouffe dans ce vilain tonneau¹⁶⁹ ». La présence de ce bébé renforce l'idée que le corps maternel, quand il se ferme, devient un lieu d'avortement, où l'on ne trouve qu'« une mort si cruelle¹⁷⁰ ».

Heureusement les trois protagonistes n'avortent pas : ils parviennent à quitter le tonneau à l'aide du Dauphin, ami d'Alidor. Cet animal magique amène le tonneau à l'île Dauphine où il donne le titre du roi et de la reine à Alidor et Livorette. Il métamorphose aussi le corps et l'esprit d'Alidor, selon le vœu de Livorette : un homme laid qui perd sa raison devient un être parfait.

le tonneau s'arrêta contre une île ; le Dauphin l'ayant soulevé peu à peu, le jeta sur le rivage : dès qu'il y fut, il s'ouvrit. La princesse, le prince et l'enfant furent en liberté de sortir de leur prison. La première chose que fit Alidor, ce fut de se jeter aux pieds de sa chère Livorette ; il avait recouvré toute sa raison, et un esprit mille fois plus charmant qu'il n'avait été jusqu'alors ; il était devenu si bien fait, tous ses traits

¹⁶⁸ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996. p. 405.

¹⁶⁹ *Le Dauphin*, p. 466.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 464.

étaient si fort changés en mieux, qu'elle avait de la peine à le reconnaître¹⁷¹.

Sortis de la prison, les trois personnages échappent à la mort. De surcroît, ce mouvement accompagne l'évolution des personnages, voire leur renaissance. En effet, suite à leur libération du tonneau - corps maternel, le héros et l'héroïne quittent leur titre de prince et de princesse pour devenir respectivement roi et reine. La métamorphose d'Alidor est plus profonde, il évolue physiquement et spirituellement, si bien que sa femme a du mal à le reconnaître. En sortant du tonneau, les prisonniers reprennent leur vie, se réincarnent dans les nouveaux êtres. Bref, quitter le clos et la mer signifie la naissance. Il est par ailleurs à noter que le dauphin auquel les protagonistes doivent la vie est un symbole de la résurrection ou la nouvelle naissance¹⁷².

L'image d'un mouvement lié à la résurrection se retrouve dans *Le Rameau d'or*. Ce conte présente deux libérations de l'espace clos, celle du héros et celle de l'héroïne, qui signifie le passage de la mort à la renaissance. Torticolis, le héros, est emprisonné dans une tour par le roi Brun, son père, parce qu'il refuse d'épouser la laide princesse Trognon. Dans la tour, le prisonnier subit « toute sorte de mauvais traitements¹⁷³ », sa prison est ainsi un espace de la négation de la vie. Heureusement, Torticolis réveille la fée Bénigne, qui a été condamnée au sommeil éternel. Pour témoigner de sa reconnaissance envers son sauveur, la fée le délivre de la tour-prison. Elle dit : « allez, prince, fuyez de la tour [...] ». À ces mots, elle, le palais et les

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 467. Nous soulignons.

¹⁷² George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (version traduite en thaï par Kulwadee Makara Pirom). Bangkok : Amarin, 2006. p. 7.

¹⁷³ *Le Rameau d'or*, p. 106.

merveilles que le prince avait vus, disparurent ; il se trouva dans une épaisse forêt, à plus de cent lieues de la tour où le roi Brun l'avait fait mettre¹⁷⁴ ». Cette délivrance spatialise une résurrection. D'abord, quand Torticolis a quitté sa prison et que les gardes de la tour ne le trouvent plus, ceux-ci rapportent au roi emprisonneur que son fils est mort. Donc, on prend notre héros pour un mort. Or Torticolis qui « meurt » dans la prison reprend sa nouvelle existence une fois qu'il a été délivré. En effet, non seulement la fée libère notre prisonnier, elle métamorphose aussi un prince disgracieux en un bel homme à qui elle donne un nouveau nom.

Va, prince, lui dit la fée, en le touchant trois fois avec le rameau d'or, va, tu seras si accompli et si parfait, que jamais homme, devant ni après toi, ne t'égalera ; nomme-toi *Sans-Pair*, tu porteras ce nom à juste titre.

[...] Sans-Pair ne reconnut plus Torticolis¹⁷⁵.

À Torticolis qui disparaît se substitue ainsi Sans-Pair qui vient d'être mis au monde, ce qui est spatialisé par le passage d'un clos à un ouvert.

Trognon, l'héroïne, connaît le même passage de la mort à la vie. Quand le roi Brun apprend que son fils est mort, il devient si désespéré qu'il décide d'enfermer la princesse dans la tour. Comme Torticolis, notre prisonnière subit, dans l'espace d'avortement, des « mauvais traitements¹⁷⁶ ». Pourtant, elle arrive à éviter de mourir enfermée parce qu'elle aide un aigle appelé Trasimène à reprendre sa forme humaine. Ce Trasimène est fée et il reconnaît sa salvatrice. Il transforme la moche Trognon en

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

une belle et agréable femme. Ce changement surprend tellement l'héroïne qu'elle ne se reconnaît même pas¹⁷⁷. Trasimène lui donne aussi un nouveau prénom : désormais, elle n'est plus Trognon, mais Brillante¹⁷⁸. Ensuite, il transporte cette dernière dans le monde extérieur, hors de tout enfermement : « Dans ce moment, il disparut ; et la princesse, sans savoir par quelle voiture elle était allée, se trouva au bord d'une petite rivière, dans un lieu ombragé d'arbres, le plus agréable de la terre¹⁷⁹ ». Ainsi, au seuil de la prison, meurt dedans Trognon qui laisse la place à Brillante qui naît dehors. Il est à constater en outre que le personnage-animal qui aide la princesse Trognon à se libérer n'est pas un animal quelconque, mais un aigle. Cet animal, comme le dauphin, est symbole de la résurrection¹⁸⁰.

Finette Cendron nous offre un autre exemple. Les trois sœurs sont abandonnées par leur mère qui, à trois reprises, les laisse tantôt dans le bois, tantôt dans le désert. Les trois sœurs sont ainsi forcées de s'éloigner et de leur maison et du corps de leur mère. Or, au début du conte, elles restent encore des enfants qui dépendent de leur mère, voire des fœtus qui ne peuvent quitter prématurément l'utérus. Ainsi, chaque fois qu'elles sont menées loin de leur maison par leur mère, les trois sœurs arrivent toujours à regagner leur foyer et à rejoindre leur génitrice. Fine Oreille, dite Finette, la cadette, sachant la mauvaise intention de sa mère, demande l'aide à sa marraine la fée Merluche qui lui donne un peloton de fil. La fée conseille :

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (version traduite en thaï par Kulwadee Makara pirom). Bangkok : Amarin, 2006. p. 10.

Tenez, vous n'avez qu'à prendre ce peloton, le fil n'en rompra jamais ; vous attacherez le bout à la porte de votre maison, et vous le tiendrez à votre main. Quand la reine vous aura laissée, il vous sera aisé de revenir en suivant le fil¹⁸¹.

Grâce à ce fil, les trois sœurs retrouvent leur mère. Celle-ci ne renonce pas à son projet de se débarrasser de ses rejetons. Finette, entendant le complot de ses parents (c'est pour cela qu'on la nomme Fine Oreille), vient chez sa marraine lui demander une fois de plus un secours. Cette fois, la fée lui donne un sac tout plein de cendre et instruit : « Vous porterez le sac devant vous, lui dit-elle, vous le secouerez, vous marcherez sur la cendre, et quand vous voudrez revenir, vous n'aurez qu'à regarder l'impression de vos pas¹⁸² ». Et grâce à la cendre, les trois fœtus ne se voient pas éloigner de leur matrice.

Mais dépendre éternellement de la mère, rester toujours dans l'utérus, telle n'est pas une vie. Il est à remarquer que les deux objets qui permettent aux trois sœurs de regagner leur maison, ou d'un autre point de vue, qui les empêchent de se libérer du foyer familial et qui les enferment dans le corps maternel, s'associent à la mort. Le fil fait penser aux trois Moires, déesses du destin, dont la troisième coupe le fil et incarne la mort¹⁸³. De même, la mort et les cendres sont nettement liés. Ainsi, il n'y a que les objets connotant la mort qui aident à rester toujours dans le foyer familial. Le désir de revenir à la mère n'a que la mort pour le complice. Vouloir toujours

¹⁸¹ *Finette Cendron*, p. 165.

¹⁸² *Ibid.*, p. 167.

¹⁸³ Edith Hamilton, *Mythology*. New York : New American Library - Perma-Bound, 1969. p. 44.

demeurer à l'intérieur du corps maternel, c'est effleurer la mort : l'avenir du fœtus qui se contente de s'enfermer dans l'utérus, ce n'est que cendres.

Chez les trois sœurs, la pulsion de vie est la plus forte, et c'est pourquoi, à la troisième tentative de leur mère, elles échouent à regagner leur maison et doivent par conséquent se séparer de leur mère. Cet échec s'explique tout d'abord par le fait que Finette, lors du deuxième complot de ses parents, désobéit à sa marraine. Celle-ci, tout en donnant le sac de cendres, interdit à la cadette de ramener ses deux sœurs aînées : « mais ne ramenez pas vos sœurs, elles sont trop malicieuses, et si vous les ramenez, je ne veux plus vous voir¹⁸⁴ ». Malgré l'interdiction, Finette a ramené ses sœurs aînées, tout en sachant que cela fâcherait sa marraine : « lorsque ma marraine m'a donné le moyen de revenir, elle m'a défendu de vous enseigner le chemin ; et que si je lui désobéissais, elle ne voulait plus me voir¹⁸⁵ », dit-elle à ses sœurs. Effectivement, quand sa mère pense pour la troisième fois à abandonner les trois princesses, Fine Oreille, même si elle entend le complot, n'ose pas aller demander l'aide à sa marraine, puisqu'elle a transgressé son interdiction. Elle dit à ses sœurs : « Vous êtes cause que j'ai fâché ma marraine, je n'ose l'aller trouver comme je faisais toujours¹⁸⁶ ». Faute de secours porté par la fée Merluche, les trois sœurs trouvent elles-mêmes la solution. Belle de Nuit décide de prendre des pois qu'elle sèmera pour retrouver le chemin :

Enfin Belle de Nuit dit aux deux autres : Il ne faut pas s'embarrasser, la vieille Merluche n'a pas tant d'esprit qu'il n'en reste un peu aux autres : nous n'avons qu'à nous charger de pois ; nous les sèmerons le

¹⁸⁴ *Finette Cendron*, p. 167.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 167-168.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 168.

long du chemin et nous reviendrons. Fleur d'Amour trouva l'expédient admirable elles se chargèrent de pois, elles remplirent leurs poches ; pour Fine Oreille, au lieu de prendre des pois, elle prit le sac aux beaux habits, avec la petite boîte de diamants, et, dès que la reine les appela pour partir, elles se trouvèrent toutes prêtes¹⁸⁷.

Hélas ! Les pigeons ont mangé les pois et les trois sœurs se retrouvent égarées :

Mais, quand elles voulurent retrouver le chemin, il n'y avait plus ni traces ni sentiers ; les pigeons, dont il y a grand nombre de ce pays-là, étaient venus manger les pois ; elles se prirent à pleurer jusqu'aux cris¹⁸⁸.

Si Finette avait obéi à sa marraine, elle aurait pu avoir toujours le soutien de cette dernière et aurait ainsi pu revenir chez elle. En d'autres termes, sa désobéissance, loin d'être un acte gratuit, est déterminée par son désir inconscient de se libérer du corps de la mère. En se privant du soutien sûr qui lui aurait permis de rejoindre sa mère, l'héroïne agit en tant que fille qui a grandi et qui se veut indépendante de l'autorité parentale. D'ailleurs, faute d'aide de la fée, les trois sœurs ont recours aux pois, moyen douteux voire stupide. De toute façon, ces pois mangés par les oiseaux, contrairement au fil et aux cendres qui signifient la mort, connotent la vivacité, puisque l'image d'un oiseau mangeant des fruits est symbole de la vie active¹⁸⁹. En choisissant les pois au lieu du fil ou des cendres, les trois princesses renoncent à la pulsion de mort qui les enferme dans le corps maternel, et s'adonnent

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996. pp. 474-475.

en revanche à la pulsion de vie qui les libère, à la manière des filles mûres, du foyer familial. Il est en outre à noter que Finette ne prend rien d'autres que de « beaux habits », comme si elle voulait quitter la maison de sa mère pour toujours et, maintenant qu'elle n'est plus enfant, qu'il était temps qu'elle se fasse belle pour séduire le sexe opposé (ce qu'elle fait effectivement plus tard).

Voilà le premier mouvement de vie des protagonistes de M^{me} d'Aulnoy qui, en franchissant le seuil de leur maison, passe de l'état d'un enfant qui dépend de la mère à celui d'un adolescent libéré de toute autorité parentale. Le mouvement suivant, qui marque une autre étape de vie, situe nos adolescents dans la forêt, espace de sauvagerie qui n'est rien d'autre que celle de ces adolescents.

2. À la découverte de la Forêt de libido

Il est difficile d'imaginer un conte de fées qui se dispense de la forêt. Lieu de nature, loin de toute civilisation, la forêt représente l'espace de la sauvagerie. Ainsi David Ruffel affirme qu'« elle est le lieu symbolique de la sauvagerie, du danger¹⁹⁰ », et une autre auteure a une vision pareille, en disant que « la forêt est l'incarnation de la nature à l'état sauvage¹⁹¹ ». De même, Jean-Pierre Mothe croit que la forêt est « génératrice d'angoisse¹⁹² ».

Dans le cadre de notre lecture psychanalytique, la sauvagerie incarnée par la forêt n'est rien d'autre que le désir sexuel, désir le plus primitif à l'image de la forêt. La forêt créée par M^{me} d'Aulnoy est là pour permettre aux protagonistes adolescents,

¹⁹⁰ David Ruffel, *Les contes de Perrault*. Paris : Hatier, 2006. p. 114.

¹⁹¹ Célia Ricard, « Le symbolisme de la forêt dans les contes ». [En ligne], 2003. http://jeunesse.lille3.free.fr/article.php3?id_article=884

¹⁹² Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*. Paris : L'Harmattan, 1999. p. 124.

qui ont quitté et la maison de leurs parents et leur enfance, d'être confrontés à leur instinct naturel.

2.1 Forêt du Ça¹⁹³

En effet, le passage par la forêt marque chez les personnages leur maturation. Roques affirme : « le passage par la forêt est indispensable : on y fait le deuil de son enfance¹⁹⁴ », tandis qu'une auteure écrit : « le passage dans la forêt des contes se révélerait être un rite d'initiation pour les héros et héroïnes qui leur permettrait d'accéder à l'âge adulte¹⁹⁵ ».

Dans notre optique, devenir adulte, c'est s'initier à la vie sexuelle. D'après *Encyclopédie des symboles*, la forêt est le symbole de la « partie primitive mais dangereuse de notre être¹⁹⁶ ». Ainsi, pour les princesses de M^{me} d'Aulnoy, avoir un séjour dans la forêt, c'est de découvrir leur sexualité.

La spatialisation du passage d'une enfant à une jeune fille est très bien illustrée dans *La Biche au bois*. Maudite par la fée de la fontaine, la princesse Désirée ne peut voir la lumière du soleil avant son quinzième anniversaire, sous peine de grands malheurs¹⁹⁷. Pour protéger son enfant, la reine-mère et les autres fées l'enferment dans le palais souterrain où il n'y a ni porte ni fenêtre. La seule clarté dans ce lieu clos vient des bougies. Pourtant, avant le quinzième anniversaire de la

¹⁹³ « Le Ça désigne ce qu'il y a dans notre être d'impersonnel et de soumis aux nécessités naturelles ». Jean-Pierre Chartier, *Introduction à la pensée freudienne, Les concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions de Payot, 2001. pp. 170-171.

¹⁹⁴ Marie-Hélène Roques. *Contes*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1992. p. 81.

¹⁹⁵ Célia Ricard, « Le symbolisme de la forêt dans les contes ». [En ligne], 2003. http://jeunesse.lille3.free.fr/article.php3?id_article=884

¹⁹⁶ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996. p. 274.

¹⁹⁷ *La Biche au bois*, p. 286.

princesse, la reine-mère envoie le portrait de la princesse détenue dans les grandes cours. En conséquence, le prince Guerrier, en admirant le portrait, éprouve un amour ardent à l'égard de Désirée. Il aspire tellement à la rencontrer qu'il tombe gravement malade d'amour. Ayant appris ces nouvelles, la princesse décide de quitter son palais-prison pour rejoindre le pauvre prince, tout en sachant qu'elle risque la catastrophe à cause de la malédiction. Pour se protéger, notre héroïne entreprend son voyage dans un carrosse bien fermé, de peur d'être touchée par la lumière solaire. Mais elle ne peut s'échapper à son destin. Longue Épine, une de ses servantes la trahit par jalousie en coupant la couverture du carrosse, si bien que la princesse aperçoit la lumière du jour. La malédiction se réalise : Désirée se transforme aussitôt en une biche, et est obligée de vivre désormais dans la forêt.

De l'ombre sécurisante du palais de ses parents à la lumière fatale qui l'expose à la sauvagerie de la forêt, la princesse évolue. L'ombre, signe de la protection parentale, connote pourtant l'obscurité de l'ignorance : tant que la fille reste enfermée chez ses parents, elle ne connaît rien. Si la lumière est fatale, c'est-à-dire inévitable, cela veut dire que l'enfant ne peut rester pour toujours dans une zone de confort fournie par ses parents : un jour, elle sera nécessairement touchée par la « lumière », qui désigne le savoir, la connaissance du monde réel, l'initiation aux expériences propres au monde d'adulte. Ainsi, Defrance affirme : « l'aveuglement dans lequel elle [Désirée] était plongée par ses parents (enfermement hors de la lumière du jour et loin du monde) se transforme en clairvoyance¹⁹⁸ ».

¹⁹⁸ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998. p.140.

Et le savoir en question, c'est le savoir sur la vie sexuelle. C'est dans la forêt, ce lieu primitif, que l'adolescente découvrira son penchant naturel. Qu'elle se métamorphose en une biche, cela n'est d'ailleurs pas indifférent, puisque ce corps la prépare à la découverte de son instinct animal.

C'est dans la forêt que notre biche rencontre son prince et qu'elle a le premier contact physique avec le sexe opposé. Un jour, pendant que le prince Guerrier s'endort sous un pommier, la biche s'approche de lui et le touche.

Dans le temps qu'il dormait, notre craintive biche, avide des lieux écartés, passa dans celui où il était. Si elle l'avait aperçu plus tôt, elle l'aurait fui ; mais elle se trouva si proche de lui, qu'elle ne put s'empêcher de le regarder, et son assoupissement la rassura si bien, qu'elle se donna le loisir de considérer tous ses traits [...]. Elle se coucha à quelques pas de lui, et ses yeux ravis de le voir, ne pouvaient s'en détourner un moment : elle soupirait, elle poussait de petits gémissements : enfin devenant plus hardie, elle s'approcha encore davantage, elle le touchait lorsqu'il s'éveilla¹⁹⁹.

Et elle s'initie aussi au plaisir de se faire toucher : « il [le prince] se mit à la caresser : belle biche, lui dit-il, n'aie point de peur, je veux t'emmener avec moi [...] il prit la biche entre ses bras, il appuya sa tête sur son cou, et vint la coucher doucement sur ces ramées²⁰⁰ ». Loin d'être innocentes, ces caresses sont fort érotiques. À propos de ce contact entre l'homme et l'animal, Anne Defrance écrit : « La transformation en

¹⁹⁹ *La Biche au bois*, pp. 301-302.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 302.

animal permet alors la représentation de scènes qui, si elles étaient humaines, seraient fortement marquées sexuellement²⁰¹ ».

Sous la lumière solaire de la forêt, la connaissance sur la chose sexuelle de Désirée sera complétée. Le lendemain, le prince cherche la biche. Ne la trouvant pas, il se met en colère et veut la punir. À peine aperçoit-il la biche qu'il la tire :

il la mire si bien, qu'il lui enfonce une flèche dans la jambe. Elle sentit une douleur violente, et n'ayant plus assez de force pour fuir, elle se laissa tomber. [...] Le prince s'approcha, il eut un sensible regret de voir couler le sang de la biche [...] ²⁰².

En psychanalyse, une flèche est un symbole masculin. Le fait que cette arme blanche pénètre la chair de notre héroïne, qui, par conséquent, saigne, peut être considéré comme une défloration. Permettons-nous de nous appuyer une fois de plus sur Anne Defrance, qui affirme :

La symbolique sexuelle de l'épisode est évidente : sang des premières règles peut-être, mais surtout sang résultant de la perte de la virginité, puisque la blessure par la flèche est traditionnellement le symbole de l'acte sexuel²⁰³.

²⁰¹ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998. p.139.

²⁰² *La Biche au bois*, p. 303.

²⁰³ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998. p.142.

Notons par ailleurs qu'après avoir blessé la biche, le prince annonce que : « j'ai blessé cette biche, elle est à moi, je l'aime²⁰⁴ », ce qui correspond à la mentalité de quelques hommes : la pénétration sexuelle désigne l'appartenance, la propriété. Quant à la biche « déflorée », ses premières expériences sexuelles sont douloureuses mais aussi délicieuses : « Désirée en souffrit plus que de sa blessure ; elle l'assura que ce n'était presque rien, et qu'elle ne pouvait s'empêcher d'aimer un mal qui lui procurait tant de bien²⁰⁵ ».

Dans le symbolisme mythologique, la biche est associée à Diane, déesse de la virginité²⁰⁶. Avant de se faire blesser par son prince, Désirée est une bête le jour et reprend sa forme humaine la nuit. Mais il est à remarquer qu'après être touchée par la « flèche » de l'homme, elle ne se transforme plus en animal. Maintenant qu'elle saigne, Désirée n'est plus l'animal symbolisant la virginité.

La malédiction de la méchante fée est inévitable, certes. Mais, si la lumière solaire est fatale, elle ne tue qu'une seule chose : l'innocence infantile. En quittant le palais de ses parents, Désirée n'est plus fille, elle devient femme dans la forêt.

Dans les contes où la forêt fait défaut, le désert devient son substitut. En effet, sur le plan symbolique, Michel Cazenave, auteur d'*Encyclopédie des symboles*, affirme que la forêt est « l'équivalent du désert²⁰⁷ ». Une telle équivalence s'observe dans *Finette Cendron*, où la découverte de la pulsion sexuelle se réalise dans le désert. Dans ce conte, les trois princesses sont abandonnées par leur mère à trois reprises, et

²⁰⁴ *La Biche au bois*, p. 305.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 306.

²⁰⁶ Hélène Montarde, *La Mythologie grecque*. Toulouse : Éditions MILAN, 2011. p. 27.

²⁰⁷ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996. p. 273.

c'est la dernière fois que la mère réussit à son projet odieux. Dans le désert, lieu loin de la civilisation, aussi primitif que la forêt, se perdent ainsi les trois filles. Elles cherchent à tout prix à survivre. Trouvant un gland, les orphelines décident de le planter. Nos filles prêtent une attention hors de commun à cet objet. Elles s'en occupent tous les matins et tous les soirs. Chaque fois qu'elles l'arrosent, elles disent : « Croïs, croïs, beau gland²⁰⁸ ». Par conséquent, le gland commence à croître. Ensuite, lorsque le gland devient assez grand, les filles ne manquent pas d'y monter deux fois par jour.

Dans l'article « Voix clandestines dans les contes des fées », Charlotte Trinquet suggère que cette routine n'est pas ingénue. Pour elle, la connotation phallique de l'arbre est évidente : c'est un arbre unique qui peut croître et qui intrigue tellement les trois sœurs²⁰⁹. De plus, la définition du substantif « gland » est digne d'attention. Outre « fruit du chêne », le terme désigne, dans le domaine de l'anatomie, « extrémité de la verge » (*Trésor de la langue française*). L'énoncé « Croïs, croïs, beau gland », le fait qu'elles l'arrosent jusqu'à ce qu'il devienne un grand chêne, qu'elles y montent et descendent deux fois par jour, sont donc teintés d'une couleur sensuelle. Par ailleurs, que l'arbre en question soit un chêne est significatif, puisque celui-ci représente la masculinité²¹⁰. Loin de la maison parentale, loin de l'ordre et la surveillance des parents, les filles découvrent de cette manière leur désir sexuel.

²⁰⁸ *Finette Cendron*, p. 169.

²⁰⁹ Charlotte Trinquet, « Voix clandestines dans les contes des fées. L'exemple de « Finette Cendron » de M^{me} d'Aulnoy » in *Cahiers du dix-septième : An interdisciplinary Journal*, X-2, janvier 2006. p. 69. [En ligne]. http://se17.bowdoin.edu/files/CahiersX2%282006%29Trinquet65_82.pdf.

²¹⁰ Miranda Bruce-Mitford et al. *Signs and Symbols*. New York : DK Publishing, 2008. p. 94.

Comme Désirée qui a perdu sa virginité dans la forêt, les trois sœurs ont perdu leur innocence infantile dans le désert. Et c'est encore dans cet espace que ces personnages trouvent la maison de l'ogre et l'ogresse qui, rappelons-nous, représentent respectivement les figures paternelle et maternelle. Qu'on se souvienne des meurtres commis par les trois sœurs : elles ont massacré ceux qui tiennent lieu de leurs parents. À notre avis, ce parricide commis dans une maison située dans le désert relève d'un autre élément qui marque le passage des trois sœurs à l'âge d'adulte. En effet, à en croire Charlotte Trinquet :

À partir de l'élimination du père en puissance (le père peut maintenant être remplacé par le prince) et de la mère (l'héroïne peut prendre sa place et s'acquitter de son rôle dans la lignée matriarcale), Finette vient de passer la première étape nécessaire à sa réinsertion dans le monde : elle a éliminé l'autorité parentale, qui la force à prendre des décisions parfois contre ses intérêts personnels [...]²¹¹.

Ainsi, c'est le passage dans le désert qui permet aux trois filles à la fois de découvrir le gland viril, de se détacher de l'autorité parentale, et de dépasser toute relation œdipienne, c'est-à-dire de « tuer » leur propre enfance.

2.2 Forêt - prison : le Ça indomptable

La découverte du ça, et l'initiation à la vie sexuelle relèvent d'une étape fondamentale de l'évolution de l'individu. Pourtant, pour atteindre une maturité

²¹¹ Charlotte Trinquet, « Voix clandestines dans les contes des fées. L'exemple de « Finette Cendron » de M^{me} d'Aulnoy » in *Cahiers du dix-septième : An interdisciplinary Journal*, X-2, janvier 2006. p. 74. [En ligne]. http://se17.bowdoin.edu/files/CahiersX2%282006%29Trinquet65_82.pdf.

complète, l'homme doit savoir maîtriser ses pulsions sexuelles. Mais ce n'est pas toujours le cas pour les personnages de M^{me} d'Aulnoy. Certains, au lieu de devenir adultes maîtres de leur désir, restent esclaves de leur ça. Dans ce cas-là, la forêt, qui incarne la pulsion sexuelle, au lieu d'être un lieu de passage pour l'adolescence, passe pour une prison qui enferme perpétuellement ceux qui ne pensent qu'à satisfaire leur besoin naturel.

Cela s'observe chez le personnage de Fanfarinet dans *La Princesse Printanière*. Cet ambassadeur et l'héroïne éponyme tombent amoureux l'un de l'autre : les deux s'évadent du palais de la princesse et vont se reloger dans l'île déserte des Écureuils dont l'atmosphère n'est pas différente d'une forêt.

Dans un espace loin de la civilisation, l'homme agit tel un fauve. Fanfarinet se laisse entraîner par la faim, le besoin le plus primitif. Tout d'abord, la faim remplace l'amour. La beauté de son amante qu'il a adorée n'a plus de valeur. Fanfarinet dit : « Croyez-vous, madame, [...] que je puisse demeurer longtemps ici ? Je n'y vois rien à manger. Quand vous seriez plus belle que l'aurore, cela ne me suffirait pas, il faut de quoi se nourrir [...] ²¹² ». Ensuite, le gentil ambassadeur devient égoïste, perdant ainsi une qualité humaine. Ayant trouvé un rayon de miel, la princesse Printanière veut le partager avec son amant. Esclave de sa faim, Fanfarinet mange tout. Il refuse même de donner un petit morceau à Printanière ²¹³. Peu après, la princesse trouve une cruche de lait. Sachant que Fanfarinet a soif, elle la lui apporte. Cette fois-ci, Fanfarinet se montre encore plus ingrat en disant à la princesse qui meurt de faim et de soif que :

²¹² *La princesse Printanière*, p. 88.

²¹³ *Ibid.*, p. 89.

« Quand on n'a pas mangé, on n'a pas de soif²¹⁴ ». Dans cette scène, il va sans dire que ce qui pousse Fanfarinet à agir ainsi, ce n'est plus la faim, mais le désir oral insatiable. Enfin, ce désir est tel qu'il conduit Fanfarinet à avoir recours à l'agressivité en vue de la nourriture. Voyant Printanière manger des dragées et des tartelettes, Fanfarinet devient tellement fou de rage qu'il est prêt à la tuer : « Le goulu Fanfarinet l'ayant aperçue manger sans lui, entra dans une si grande colère, qu'il accourut les yeux étincelants de rage, et l'épée à la main pour la tuer²¹⁵ ». Le pouvoir du plaisir oral s'avère d'autant plus violent que Fanfarinet ne trouve pas de quoi dévorer et qu'il prend la princesse Printanière pour le souper. Il n'hésite pas à la crever :

elle aperçut à la lueur de son escarboucle que le méchant Fanfarinet avait le bras levé, prêt à lui percer le sein de son épée ; car la voyant si grassette et si blanchette, et ayant bon appétit, il voulait la tuer pour la manger²¹⁶.

Afin de se défendre, Printanière lui perce son poignard dans l'œil, causant ainsi sa mort.

Depuis l'arrivée dans cet espace sauvage, sans civilisation, Fanfarinet cesse d'être poli. Il se montre de plus en plus violent. Au lieu de maîtriser sa faim, il se laisse contrôler par cette pulsion. Prisonnier de son propre ça, il doit rester enfermé et mourir dans ce lieu sauvage et ne peut continuer son parcours.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

2.3 De la maîtrise du Ça à la sortie de la forêt

Contrairement à Fanfarinet qui ne peut surmonter son désir, le héros dans *Le Prince Marcassin* nous offre un cas de l'homme qui arrive à se maîtriser.

Le héros éponyme est un marcassin qui dépend frénétiquement de ses plaisirs oraux. Il utilise ses longues défenses pour terrifier les autres quand on fait ce qui ne lui plaît pas²¹⁷. Pire que cela, ses défenses servent aussi à tuer²¹⁸. Un jour, Marcassin décide de se retirer dans la forêt. Dans cet espace sauvage, le prince au corps animal s'y intègre et vit comme s'il était un vrai animal : « une nuit que l'on négligeait de faire la garde autour de son palais, il se sauva sans que personne le vît, jusqu'au fond de la forêt, où il commença à faire tout ce que ses confrères marcassins faisaient²¹⁹ ».

Il est vrai que dans l'espace où domine la sauvagerie, ce prince se montre violent à l'image de la peau d'animal qui le couvre. Dans la forêt, il rencontre Marthesie, et c'est par force qu'il l'amène dans sa caverne sauvage et l'y enferme afin qu'elle accepte de devenir son épouse. Cependant, tout agressif qu'il soit, Marcassin se montre différent de Fanfarinet : il s'efforce de s'émanciper de sa bestialité. D'abord, il a su remettre, différer la satisfaction de son désir. Cela s'observe dans la scène où Marthesie, avant de se décider à vivre avec l'animal, lui demande du temps pour s'éloigner et réfléchir. Elle lui prie : « laissez-moi du temps pour prendre une résolution extraordinaire²²⁰ », et elle lui demande un congé : « vous me verrez dans peu de jours en ces mêmes lieux²²¹ ». À la différence d'un trop vif Fanfarinet,

²¹⁷ *Le Prince Marcassin*, p. 432.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 442.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 443.

²²⁰ *Ibid.*, p. 444.

²²¹ *Ibid.*, p. 445.

Marcassin sait attendre, attitude digne d'adulte : « le prince prit congé d'elle, et se retira dans sa grotte ténébreuse [...], attendant le moment où Marthesie lui tiendrait parole²²² ». En psychanalyse, le « principe de réalité » désigne :

Un des deux principes régissant selon Freud le fonctionnement mental. Il forme couple avec le principe de plaisir qu'il modifie : dans la mesure où il réussit à s'imposer comme principe régulateur, la recherche de la satisfaction ne s'effectue plus par les voies les plus courtes, mais elle emprunte des détours et ajourne son résultat en fonction des conditions imposées par le monde extérieur²²³.

On pourrait dire que, chez Marcassin, le principe de réalité est plus fort que le principe de plaisir. Voilà le premier signe de sa maîtrise de soi.

Ensuite, contrairement à l'égoïste Fanfarinet, notre héros sait développer son altruisme. Il pense à sa bouche, mais il pense aussi à nourrir sa chère. Il fait la chasse pour lui plaire : « son amour ingénieux lui ayant inspiré le dessein de la régaler, plusieurs agneaux, des cerfs et des chevreuils ressentirent la force de sa dent carnassière²²⁴ ». Marthesie ne mange pas de chair, elle préfère les fruits, et la bête fait preuve d'un altruisme extraordinaire : « Marcassin chargea trois hérissons d'oranges, de limes douces, de citrons et d'autres fruits ; il les piqua dans les pointes dont ils sont couverts, et la provision vint très commodément jusqu'à la grotte, il y entra, et pria Marthesie d'en manger²²⁵ ». À en croire Freud, l'altruisme relève d'un désir de

²²² *Ibid.*

²²³ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 336.

²²⁴ *Le Prince Marcassin*, p. 445.

²²⁵ *Ibid.*, p. 446.

s'associer avec d'autres dans la communauté ; il s'agit d'une aspiration « civilisatrice²²⁶ ». À cet égard, on pourrait dire que, chez ce marcassin, derrière l'apparence d'un animal sauvage s'ébauche déjà un homme civilisé.

Du fait qu'il se civilise, le marcassin, qui a su mettre le principe de réalité au-dessus du principe de plaisir et s'initier à l'altruisme, arrive enfin à renoncer à sa peau d'animal et reprend sa forme humaine. Il n'y a plus de bestialité chez cet homme : « il ne pouvait plus devenir Marcassin²²⁷ ».

L'image d'un homme atteignant une maturité complète est accentuée par le fait que, Marthesie tombant enceinte, notre héros deviendra un père. Aussi, est-il temps de quitter la peau de marcassin qui désigne « petit cochon » (*Trésor de la langue française*). Il n'est plus un enfant qui ne pense qu'à son sadisme oral, mais il est devenu un père, un homme mûr qui s'apprête à quitter sa forêt.

En effet, après avoir repris la forme humaine, notre héros sort avec sa belle de l'espace de la sauvagerie pour retourner à la cour. Contrairement à Fanfarinet qui, esclave de sa libido, meurt dans la forêt, le prince marcassin parvient à maîtriser son ça et à, par conséquent, franchir la zone obscure de son psychisme incarnée par la forêt.

Et pour les êtres civilisés qui quittent pour toujours leur forêt, l'espace qui leur convient d'ores et déjà, c'est le lieu social par excellence... la cour.

²²⁶ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*. Paris : Éditions de Payot, 2010. p. 163.

²²⁷ *Le Prince Marcassin*, p. 450.

3. Arrivée à la cour ou une maturité atteinte

Dans l'état final de presque tous les contes de M^{me} d'Aulnoy, les personnages principaux se retrouvent à la cour d'un palais ou d'un château. Ce lieu représente non seulement la société, mais aussi «un espace raffiné» voire «la civilité lumineuse²²⁸». Dans *La société de cour*, Norbert Elias écrit :

Comme dans un laboratoire, s'y expérimentent le contrôle de soi, et l'observation d'autrui, la maîtrise des émotions immodestes et des mouvements spontanés, la régulation de l'économie pulsionnelle, une définition plus exigeante de la pudeur. La société de cour, de par ses contraintes et ses règles, façonne une nouvelle structure de l'affectivité individuelle, un nouvel habitus psychique²²⁹.

En outre, la cour symbolise le lieu de la victoire, de l'accomplissement définitif du héros²³⁰.

Dans notre optique, quitter la forêt et parvenir à la cour marquent l'étape finale de l'évolution des personnages : il s'agit d'un passage de l'adolescence à l'âge adulte. Si l'arrivée à la cour connote le fait d'atteindre la maturité, c'est parce que ce lieu est un espace réservé à l'Homme, un espace du mariage, et un espace du Surmoi.

La cour relève d'un espace exclusivement réservé à l'Homme, au sens humaniste du terme. À l'époque de la Renaissance, où s'épanouit le mouvement de l'Humanisme, le substantif «l'homme», venant du latin «humanus», signifie

²²⁸ Éric Tournette, *Contes*. Rosny : Bréal, 2006, p. 56.

²²⁹ Norbert Elias, *La société de cour*. Paris : Éditions Flammarion, 2008. Quatrième de couverture.

²³⁰ « Il était une fois...les contes de fées ». [En ligne] www.expositions.bnf.fr/contes/.

« poli ». Dans la forêt, les personnages de M^{me} d'Aulnoy découvrent leur désir sexuel et leur agressivité, pulsions propres à leur adolescence. Mais, pour évoluer, ces personnages sont obligés de maîtriser ces pulsions comme ils doivent quitter la forêt. De plus, pour ne pas rester éternellement adolescents, esclaves des désirs indomptables et pour atteindre une maturité métaphorisée par la cour, il faut que les personnages s'intègrent à cet espace social par excellence en renonçant à leur sauvagerie et en devenant civilisés, « polis ». Dans les contes de M^{me} d'Aulnoy, nombreux sont les protagonistes-animaux. Il est pourtant curieux de constater que, à l'état final des contes où l'on parvient à la cour, aucun de ces personnages ne reste animal ; ils reprennent tous leur forme humaine, comme si au seuil de la cour s'imposait un contrôle de passage : on ne peut y entrer qu'à la seule condition d'être « hommes ».

Dans *Le Prince Marcassin*, le héros éponyme est un animal barbare qui ne peut se contrôler. Mais c'est à partir du moment où il doit rentrer à la cour de ses parents qu'il quitte définitivement son corps animal²³¹. D'un sanglier sadique, notre prince passe pour « un homme infiniment aimable²³² ». Il en va de même dans *Serpentin vert* et dans *La Chatte blanche*. Les personnages éponymes de ces contes demeurent animaux jusqu'au jour où ils doivent entrer dans l'espace de la civilisation. Le Serpentin vert devient aux yeux de sa femme un « aimable époux » et « elle ne l'avait jamais vu sous une figure si charmante²³³ ». La Chatte blanche, quant à elle, présente cette métamorphose :

²³¹ *Le Prince Marcassin*, p. 450.

²³² *Ibid.*, p. 451.

²³³ *Le Serpentin vert*, p. 236.

Le corps de Chatte blanche devient grand, et se changea tout d'un coup en fille, c'est ce qui ne saurait être décrit, il n'y a eu que celle-là d'aussi accomplie. Ses yeux ravissaient les cœurs, et sa douceur les retenait : sa taille était majestueuse, l'air noble et modeste, un esprit liant, des manières engageantes ; enfin, elle était au-dessus de tout ce qu'il y a de plus aimable²³⁴.

Ainsi, dans les trois exemples étudiés, chaque protagoniste-animal se métamorphose en homme, dans le sens d'un être civilisé. En outre, ces trois protagonistes nouvellement métamorphosés sont curieusement tous qualifiés par le même adjectif : « aimable ». Notons que si quelqu'un est « aimable », c'est parce qu'il « mérite d'être aimé en raison de sa conformité à l'idéal moral ou physique, ou au goût d'une société donnée » (*Trésor de la langue française*).

Toute barbarie est incompatible avec l'air de la cour. La Préciosité est précisément ce mouvement qui rejette ce qui manque de pudeur ou de délicatesse²³⁵. Et il ne faut pas oublier que notre conteuse est une auteure précieuse.

La cour est réservée à l'Homme, et elle est aussi un espace du mariage. Sur vingt-cinq contes, dix-sept, tels que *Finette Cendron*, *Babiole*, *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri*, se terminent par les noces. Qu'un conte de fées aboutisse au mariage, cela relève d'une convention du genre, certes. Mais le mariage connote également l'évolution du prince et de la princesse qui se marient.

²³⁴ *La Chatte blanche*, p. 320.

²³⁵ Francis Collet, *Histoire des idées de l'Antiquité à nos jours, Précis de culture générale*. Paris : Ellipses, 2008. pp. 119-120.

En effet, dans « La morale sexuelle « civilisée » et la maladie nerveuse des temps modernes », Freud affirme que : « Ce qui caractériserait la morale sexuelle civilisée » est « la réprobation de toutes relations sexuelles sauf celles qui sont conjugales et monogames²³⁶ ». Ainsi, en se mariant, les princes et les princesses se mettent à la vie sexuelle civilisée qui correspond à l'exigence de la cour, espace de la civilisation où ils se trouvent.

Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, le concubinage ne fait pas défaut : certains couples, une fois qu'ils se trouvent dans la forêt, consomment une relation charnelle sans se marier. Le désir sexuel comblé, ces couples auraient pu mener leur concubinage jusqu'à la fin de leurs jours. Mais le fait est qu'ils quittent la forêt et qu'ils se dirigent à la cour pour s'y marier.

Ce qui constitue un trait distinctif de la vie conjugale par rapport à la vie en concubinage, c'est l'autorisation parentale. Voilà ce qui nous permet d'identifier la troisième caractéristique de la cour : espace de l'homme, espace du mariage, ce lieu est encore l'espace du Surmoi. Toute relation sexuelle qui se consomme hors de mariage relève en effet d'une union non autorisée, donc illégitime. Les noces permettent de légitimer l'union charnelle dans la mesure où l'on ne peut se marier qu'avec une approbation des parents, et où, pour ainsi dire, le désir sexuel se soumet à l'autorité parentale. Or, en psychanalyse, le Surmoi est un avatar des parents dont dépend tout enfant ; Freud écrit :

²³⁶ Sigmund Freud, « La morale sexuelle « civilisée » et la maladie nerveuse des temps modernes » (pp. 28-46) in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969. pp. 28-29.

Comme par une sorte de précipité de la longue période d'enfance qu'il traverse et pendant laquelle il dépend de ses parents, l'individu en cours d'évolution voit se former dans son moi une instance particulière par laquelle se prolonge l'influence parentale. Cette instance, c'est le *surmoi*²³⁷.

Ainsi, quitter la forêt et renoncer au concubinage pour venir à la cour demander la permission des parents et se marier, cela constitue un mouvement fort symbolique : il s'agit de la soumission du ça sous l'autorité du surmoi.

Dans *Le Dauphin*, la princesse Livorette, le prince Alidor ainsi que leur bébé sont chassés par les parents de la princesse à cause de leur relation intime sans autorisation parentale et de la grossesse précoce²³⁸. Ainsi, la nouvelle famille s'installe-t-elle dans l'île Dauphine. Cependant, au lieu de jouir de la liberté, ces jeunes amoureux éprouvent de la culpabilité et ne partagent pas la même chambre : « Alidor, timide et respectueux, coucha dans son appartement, et la princesse dans le sien avec son fils²³⁹ ». Leur sentiment de la culpabilité se révèle d'autant plus catégorique que la princesse souhaite l'autorisation de ses parents avant d'accepter le mariage avec le prince : « Ah ! lui dit-elle, seigneur, mon dessein est fixe là-dessus, je n'y consentirai de ma vie, qu'avec la permission du roi mon père et de la reine ma mère²⁴⁰ ».

²³⁷ Sigmund Freud, *Abrégé de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949. p. 5.

²³⁸ *Le Dauphin*, p. 462.

²³⁹ *Ibid.*, p. 468.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 469.

Vers la fin du conte, les parents de la princesse arrivent à l'île Dauphine. La princesse Livorette demande pardon à ses parents, acte qui connote la soumission du ça au surmoi : « La princesse se prostern[e] aux pieds de son père et de sa mère²⁴¹ ». Les parents pardonnent et autorisent le mariage. Cela n'est pas la seule réconciliation entre parents et enfant. Alidor qui s'enfuit de son pays natal il y a longtemps, contacte, lui aussi, ses parents et leur raconte toute son aventure. La soumission de ces deux personnages est encore plus accentuée par le retour de la princesse et son mari à la cour de leurs parents²⁴².

Dans *Le Prince Marcassin*, le héros quitte la cour de ses parents pour se retirer dans la forêt. Là, il vit en concubinage avec Marthesie, sa chère. Mais à la fin du conte, le prince, avec sa femme, décide de retourner à la cour. Ce qui rend la joie aux parents qui retrouvent enfin leur fils perdu : « Ces nouvelles étant parvenues au roi et à la reine, ils descendirent promptement jusque dans la cour²⁴³ ». Le parcours de maturation est ainsi complété. D'un sanglier totalement soumis à l'impulsion de son ça, notre héros passe pour un homme civilisé qui sait maîtriser sa bestialité à laquelle il arrive à renoncer ; reprenant sa forme humaine, il quitte la forêt, la zone la plus sombre de sa personnalité, et parvient à sa socialisation complète incarnée par la cour où l'homme retrouve ses parents et trouve ainsi le compromis entre son ça et son surmoi.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 473.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Le Prince Marcassin*, pp. 451-452.

- **Au pays de la sublimation : le cas du *Pigeon et la Colombe***

Dans *Le Pigeon et la Colombe*, la princesse Constancia est élevée par la fée Souveraine. Celle-ci essaie de la protéger d'un géant. Un jour, Constancia rencontre le géant, mais elle parvient heureusement à s'enfuir. La princesse déguisée en bergère rencontre ensuite le prince Constancio qui tombe amoureux d'elle et qui l'amène à la cour. La mère du prince s'oppose radicalement à cet amour de peur d'une mésalliance. Elle veut tellement séparer son fils de la bergère qu'elle décide de la vendre. Le malheur veut que l'héroïne rencontre à nouveau le géant qui la captive et la force à se marier avec lui. Apprenant cette mésaventure, le prince Constancio part à la recherche de sa chère. En chemin, l'Amour vertueux met le prince à l'épreuve dans une fournaise. En conséquence, Constancio se transforme en pigeon²⁴⁴. Il rencontre ensuite la fée Souveraine qui lui donne des moyens pour libérer Constancia : en mettant la bague au doigt de celle-ci, elle se métamorphose en colombe et peut s'envoler loin du donjon du géant²⁴⁵. Le Pigeon et la Colombe se marient et mènent une vie heureuse pour toujours.

À la différence des autres contes précédemment étudiés, ce conte, tout en se terminant par une noce, n'aboutit pas à la cour. Après tant de tourments vécus dans le monde des hommes, les deux amoureux métamorphosés en oiseaux préfèrent vivre leur solitude loin de la société humaine. Le héros dit :

Je suis persuadé qu'étant débarrassé du soin de nos royaumes, n'ayant ni conseil à tenir, ni guerre à faire, ni audiences à donner, exempts de

²⁴⁴ *Le Pigeon et la Colombe*, p. 387.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 390-391.

jouer sans cesse un rôle importun sur le grand théâtre du monde, il nous sera plus aisé de vivre l'un pour l'autre dans cette aimable solitude²⁴⁶.

La Colombe s'accorde avec son mari et propose d'aller vivre dans un lieu propre à leur aspiration : « choisissons un pays agréable, et passons sous cette métamorphose nos plus beaux jours ; menons une vie innocente, sans ambition et sans désirs, que ceux qu'un amour vertueux inspire²⁴⁷ ». La fée Souveraine et l'Amour vertueux, en voulant satisfaire le désir des nouveaux mariés, ont recours à leur magie pour créer cette terre idéale :

La fée aussitôt frappa la terre de sa baguette. L'Amour la frappa d'une flèche dorée. Ils virent en même temps le plus beau désert de la nature et le mieux orné, de fleurs, de prairies et de fontaines²⁴⁸.

Ainsi, le Pigeon et la Colombe choisissent de s'installer dans ce « pays agréable » plutôt que de vivre leur vie conjugale à la cour. Pourtant, dans notre optique, « le plus beau désert » auquel aspirent les deux amoureux, loin de se différencier par rapport à la cour, assume exactement la même fonction symbolique, puisqu'il s'agit d'un espace de la sublimation, terme qui se définit de la façon suivante :

Du latin *sublimare*, « élever ». En psychanalyse, c'est un mécanisme inconscient ayant pour effet de dériver la libido vers des activités socialement et culturellement valorisantes²⁴⁹.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 393.

D'après Anne Defrance, le fait que le héros et l'héroïne prennent la forme d'oiseaux connote la sublimation de leur libido, c'est-à-dire « l'abandon des pulsions charnelles²⁵⁰ ». La même critique affirme que dans le symbolisme juédo-chrétienne, la colombe, étant la figure de l'Esprit-Saint, symbolise la pureté et la simplicité²⁵¹. En outre, le fait que les protagonistes se métamorphosent en animaux ailés signifient l'élévation des sentiments²⁵².

Effectivement, sublimant leur *eros*, ces animaux ailés peuvent faire penser aux anges. Mais pour ces êtres chez qui le choix d'une nature animale relève de la raison et de la sagesse, et non de l'instinct et de la concupiscence (choix dont Constancia souligne la grandeur), il n'est pas de malheur²⁵³.

À cette analyse fort justifiée de Defrance, nous tenons à ajouter de notre part que la sublimation en question est par ailleurs mise en valeur par la spatialité. Le « pays agréable », pour nos amoureux, est un lieu d'amour. Pourtant l'amour qui s'y épanouit est « un amour vertueux » pour « une vie innocente » et « sans désirs ». Dans ce « beau désert », il n'y a donc pas d'amour charnel, il n'y a que l'amour purifié, sublimé. En outre, le vol, geste essentiel des oiseaux, connote l'élévation, ce qui correspond parfaitement à l'étymologie du terme « sublimation » (*sublimare*), mécanisme d'une maîtrise de la libido et d'une élévation des sentiments.

²⁴⁹ Jean-Pierre Chartier, *Introduction à la pensée freudienne, Les concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions de Payot, 2001. p. 181.

²⁵⁰ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998. p.146.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 148.

²⁵³ *Ibid.*, p. 147.

Ainsi s'achève le parcours de maturation des personnages de M^{me} d'Aulnoy. Chacun de leur mouvement est significatif puisqu'il connote une évolution. Ce parcours présente trois étapes, et chaque étape peut à tout moment devenir une prison si l'évolution des personnages tourne mal. La maison, la première étape, connote le confort de l'enfance et l'âge œdipien dont nos princes et princesses doivent à un moment donné s'émanciper pour passer à leur adolescence. À ce stade, les adolescents se retrouvent dans la forêt où ils découvrent leur propre libido. Ceux qui sont incapables de maîtriser leur instinct et restent esclaves de leur ça sont condamnés à s'enfermer dans cette forêt libidinale. Par contre, ceux qui font preuve d'une maturité savent contrôler leur penchant primitif et s'intègrent à la cour où ils deviennent pleinement « hommes » civilisés. En plus, l'univers de M^{me} d'Aulnoy ne se limite pas au plan horizontal. Le parcours de maturité se situe aussi dans la verticalité, puisque les personnages de M^{me} d'Aulnoy, en atteignant une maturité parfaite, arrivent à se libérer de leur ça, à le sublimer, et à s'élever jusqu'au pays idéal où on renonce à tous les plaisirs terrestres.

Les personnages de M^{me} d'Aulnoy s'évadent. Cette aspiration à la liberté montre que nos princes et princesses ne consentent en aucun cas à ce qu'on les enferme dans une prison quelle qu'elle soit. Le besoin de l'espace ouvert est pour eux si vital que, pour s'évader d'un espace clos, les prisonniers sont capables de tout : la liberté constitue la seule condition suffisante pour qu'ils aient recours à toutes sortes d'agressivité ; ils égorgent leur agresseur et pourraient même se suicider pourvu qu'ils soient libérés. Chez notre conteuse, l'évasion signifie avant tout celle du corps. Ce

dernier a ses propres désirs parmi lesquels le désir sexuel paraît le plus fort. L'éros est claustrophobe. Enfermé, il dégénère et se pervertit. Par contre, c'est dans l'espace sans grille et sans contrainte qu'il atteint son plein épanouissement. Ainsi, les contes de M^{me} d'Aulnoy sont des exhibitions de la libération de l'éros enchaîné. Cela ne veut pourtant pas dire que, en émancipant leur libido, nos princes et princesses sont esclaves de leur propre désir. L'aspiration à une maturité parfaite les pousse à mener une existence qui évolue perpétuellement. Aucun stade de vie ne peut les enfermer. D'abord, nos protagonistes s'émancipent de leur désir infantile, de la dépendance à l'égard de leurs parents, et de leur complexe d'Œdipe. Puis, au lieu de dépendre servilement de leur ça, les personnages adultes parviennent à s'élever au-dessus de leur instinct. Ainsi, l'acte de s'évader permet de trouver enfin une liberté absolue : le corps libéré, on reste cependant indépendant de l'exigence de ce corps.

Dans cet univers, on aurait dit : « Je m'évade donc je suis ».

CHAPITRE IV

ENFERMEMENT VOLONTAIRE

C'est dans l'espace ouvert, sans limite, assurant la liberté, que l'éros des princesses de M^{me} d'Aulnoy trouve son épanouissement le plus heureux. Pourtant notre conteuse a su créer un univers complexe et paradoxal dans la mesure où, alors que pour la majorité des personnages la libération sexuelle résulte de la liberté spatiale, il en existe bel et bien certains qui choisissent délibérément de rester prisonniers car l'espace clos convient davantage à leur vie sexuelle.

Dans l'étude qui suit, nous étudierons trois prisons où les princesses de M^{me} d'Aulnoy s'enferment volontairement. D'abord, l'image de soi peut devenir une prison et les princesses narcissiques se plaisent à s'y plonger si bien qu'elles ne s'ouvrent ni au monde extérieur ni aux autres. Ensuite, le temps passé passe pour une prison en ce sens que certains personnages, au lieu d'évoluer dans le temps, préfèrent s'attacher à leur passé et restent immobiles dans le temps révolu. Enfin, il existe des princesses excessivement attachées à leur mère et un tel attachement se traduit dans le goût pour la terre qui, en fin de compte, tient lieu du sein maternel que ces princesses ne veulent pas quitter, si bien que la terre-mère constitue également une prison où celles-ci s'enferment avec volupté.

I. PRISONNIER DE SA PROPRE IMAGE : LE NARCISSISME

Le narcissisme peut relever d'un emprisonnement. Ce terme désigne « un retournement sur le moi de la libido, retirée de ses investissements objectaux¹ ». Effectivement, dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy, les personnages affectés par cet amour pathologique, au lieu de s'ouvrir amoureusement aux autres, préfèrent rester prisonniers de leur propre image ; leur moi se transforme en une prison dans laquelle l'amour des personnages narcissiques ne se réfléchit que sur eux-mêmes.

À ce propos, la princesse Florine de *L'Oiseau bleu* et le prince Furibond du *Prince Lutin* nous en offrent de très bons exemples.

1. « La vallée de miroir »

Dans *L'Oiseau bleu*, le texte évoque à un moment donné un lieu : la vallée de miroir, qui, à notre avis, loin d'être un pur et simple lieu de passage, s'avère fort suggestive. Voici la description de cette vallée :

toute la vallée était d'une seule glace de miroir. Il y avait autour plus de soixante mille femmes qui s'y miraient avec un plaisir extrême, car ce miroir avait bien deux lieues de large et six de haut : chacune s'y voyait selon ce qu'elle voulait être. La rousse y paraissait blonde, la brune avait les cheveux noirs, la vieille croyait être jeune, la jeune n'y vieillissait point ; enfin tous les défauts y étaient si bien cachés, que l'on y venait des quatre coins du monde. Il y avait de quoi mourir de rire, de voir les grimaces et les minauderies que la plupart de

¹ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 263.

ces coquettes faisaient. Cette circonstance n'y attirait pas moins d'hommes ; le miroir leur plaisait aussi. Il faisait paraître aux uns de beaux cheveux, aux autres la taille plus haute et mieux prise, l'air martial et meilleure mine. Les femmes dont ils se moquaient, ne se moquaient pas moins d'eux ; de sorte que l'on appelait cette montagne de mille noms différents².

Une telle vallée est un véritable lieu du narcissisme. L'immense « glace de miroir » dont elle est munie suffit à évoquer une admiration dégénérée de soi. Dans ce lieu, on ne trouve que des Narcisses qui ne font que « se mirer avec un plaisir extrême ». De surcroît, les narcisses tendent à surestimer leur propre image, et c'est pourquoi, sous la magie de leur amour-propre, le miroir ne rend que des reflets déformés et surtout embellis : les narcisses se voient comme ils veulent ; l'image réfléchie n'est que ce qu'on veut voir, ce qu'on désire être. Il est d'ailleurs à remarquer que cette vallée qui satisfait pleinement le désir des narcisses peut être assimilée à un espace clos. En effet, la vallée se situe au pied d'une montagne. Or le texte précise que « personne n'était jamais parvenu jusqu'au sommet³ », puisque les narcisses, une fois installés dans la vallée, ne veulent plus continuer jusqu'au sommet : leur image offerte par le miroir est trop attachante pour qu'ils s'en passent ; au lieu d'avancer, les narcisses préfèrent rester immobiles pour éternellement contempler leur reflet dont ils deviennent en quelque sorte prisonniers, et ils transforment ainsi la vallée en une prison à vie dans laquelle ils s'enferment volontairement.

² *L'Oiseau bleu*, p. 49.

³ *Ibid.*

Si l'existence de la vallée du miroir nous intéresse, c'est parce qu'elle nous permet de mieux comprendre la psychologie de l'héroïne du conte, la princesse Florine : il semble que dans le texte si la vallée en question est là, c'est pour mettre en lumière l'inconscient de cette princesse, laquelle se révèle, elle aussi, affectée plus ou moins par un narcissisme latent.

Chez cette princesse, le narcissisme s'observe d'abord dans sa surestimation de soi. Qu'elle soit belle, cela est indéniable. Mais la façon dont elle évalue sa propre beauté nous paraît plutôt pathologique. Au début du récit, elle est maltraitée par sa marâtre et est enfermée par celle-ci dans une tour. Or dans la vision d'une fille qui place sa beauté au-dessus de toutes, si on la maltraite, c'est qu'elle est trop belle et qu'on en est jaloux ! Ainsi, Florine déplore : « Hélas ! que le peu de beauté dont le Ciel m'a pourvue, coûtera cher à mon repos ! »⁴. Secrètement fière de sa beauté, la princesse tient naturellement à être le centre de regard : ce qui est beau est digne d'être vu. À quoi bon être beau si cette beauté n'est admirée par personne ? À ce propos, force est de constater que devant son amant, Florine n'aime se faire belle que pendant la journée : l'obscurité de la nuit empêchant d'admirer quoi que ce soit, ce n'est pas pour la jeune narcississe le moment convenable de se parer. Elle avoue :

J'y [à se parer de bijoux] consentirais, lui [à l'Oiseau bleu] dit-elle, si vous me voyiez le jour ; mais puisque je ne vous parle que la nuit, je ne les mettrai pas⁵.

L'amour-propre est un autre trait qui caractérise le narcissisme de Florine. Chez elle, l'amour-propre se manifeste plus clairement quand un tel amour est blessé.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

Narcisse, notre princesse se croit supérieure aux autres, surtout à sa rivale Truitonne qu'elle appelle avec un mépris flagrant « indigne fille⁶ », « l'indigne Truitonne⁷ » et « ce petit monstre⁸ » : à ses yeux, Truitonne n'a rien pour se rendre égale à elle ; bref, comme indique l'adjectif « indigne » qu'elle utilise plus d'une reprise, cette laide créature n'est même pas digne d'être sa rivale. Or il arrive un jour que la princesse voit sa rivale porter la bague de son amant, le roi Charmant. Cela porte une atteinte profonde à l'amour-propre de notre héroïne, qui croit que son prince la trahit en voulant épouser Truitonne et en lui donnant sa bague. Pour la fille dont l'amour-propre s'avère exagéré, cette défaite devant une rivale indigne signifie une blessure. La blessure narcissique présente une conséquence néfaste : Florine, qui est jusqu'alors marquée par une surestimation de soi, perd dès lors son estime de soi. Il est en effet à remarquer que, après avoir vu la bague sur le doigt de sa rivale, Florine tend à éviter la lumière :

en cet état elle se mit à la fenêtre, où elle fit des regrets fort tendres et fort touchants. Quand le jour approcha, elle la ferma, et continua de pleurer.

La nuit suivante elle ouvrit la fenêtre, elle poussa de profonds soupirs et des sanglots, elle versa un torrent de larmes : le jour vint ; elle se cacha dans sa chambre⁹.

La lumière permet de voir et de se voir. Pour une fille qui a perdu toute son estime de soi, comment veut-on qu'elle continue à se voir ? D'ores et déjà, la lumière ne fait

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

voir que l'image désagréable à voir, il faut donc l'éviter. L'amour-propre blessé tourne le narcissisme en son contraire : la surestimation de soi devient le mépris de soi, et l'amour de soi se transforme en la haine de soi. Rien d'étonnant si, dans un tel état mental, Florine, qui ne veut plus se voir, pense à détruire son moi, c'est-à-dire qu'elle tend à se suicider : « elle voulait présentement mourir. Elle s'évanouit¹⁰ ». Et elle s'écrie : « La mort ne viendra-t-elle pas à mon secours ? Ceux qui la craignent, ne la voient que trop tôt ; je la désire, et la cruelle me fuit¹¹ ».

Florine se place au centre de l'univers autour duquel tout gravite. L'égoïsme délimite la vision de la narcissiste étant donné que cette vision ne dépasse jamais son propre moi. À cet égard, l'égoïsme connote une étroitesse de l'esprit. Or l'esprit qui se rétrécit n'est pas sans rapport avec l'étroitesse spatiale. Il est curieux de noter en effet que Florine, dont la vision ne se limite qu'à son moi, n'éprouve aucune peine quand elle se trouve dans un espace clos. L'enfermement dans la tour aurait dû lui inspirer une grande souffrance. Mais ce n'est pas le cas de cette princesse. Dans la prison, tant qu'on vient l'admirer, c'est-à-dire qu'on vient alimenter son amour-propre, cette prison n'est pas une punition. C'est ce qui se passe entre elle et son amant qui la loue : « je choisis enfin d'être oiseau bleu sept ans de suite plutôt que de manquer à la fidélité que je vous ai vouée¹² » ; et le texte ne manque pas de préciser : « Florine avait un plaisir si sensible d'entendre parler son aimable amant, qu'elle ne se souvenait plus des malheurs de sa prison¹³ ». De même

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*

que Florine a le plaisir de s'enfermer dans son propre moi, de même elle peut éprouver la joie tout en étant séquestrée :

Deux années s'écoulèrent ainsi sans que Florine se plaignît une seule fois de sa captivité. Et comment s'en serait-elle plainte ? Elle avait la satisfaction de parler toute la nuit à ce qu'elle aimait [...] ¹⁴.

Le narcissisme est ainsi lié à la préférence pour le clos. Chez Florine, le désir de s'évader de la tour-prison fait totalement défaut. Il est vrai que la princesse est enfin libérée. Mais cette libération n'est pas de sa propre volonté : après la mort du roi son père, le peuple veut qu'elle règne ¹⁵ et on vient la délivrer de la tour. Marquée par un amour excessif de soi, Florine ne peut s'ouvrir aux autres, et, parallèlement, elle n'est pas compatible avec l'espace ouvert. Cela s'observe dans le fait que, après sa libération, au lieu de jouir de cette liberté, la prisonnière de son amour-propre ne veut se retrouver que dans un autre lieu fermé : le Cabinet des Échos dans le royaume du roi Charmant. Florine ne se libère d'un espace fermé que pour en passer à un autre.

Le Cabinet des Échos dans lequel Florine désire se rendre est caractérisé, comme son nom l'indique, par la capacité de refléter un son. Ce lieu « était si ingénieusement fait, que tout ce qui s'y disait fort bas était entendu du roi lorsqu'il était couché dans sa chambre ¹⁶ ». Qui ne voit pas dans ces échos une allusion implicite au mythe de Narcisse ? Notre héroïne s'enferme volontairement dans le Cabinet des Échos trois nuits consécutives. Dans ce lieu, toutes ses paroles, à l'image

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50

de son amour narcissique, ne se retournent qu'à elle¹⁷. Sur le plan scientifique, un écho ressemble à un reflet du miroir puisque ce sont tous des réflexions. Un écho désigne un retour du son lorsqu'une onde sonore rencontre un médium¹⁸. Dans le Cabinet, ce médium est son mur et son plafond, éléments qui soulignent d'ailleurs la fermeture. À l'image de l'espace où elle aime se trouver, Florine se referme sur elle-même : quand elle voit, elle ne voit qu'elle-même ; quand elle parle, elle ne parle qu'à elle-même ; en fin de compte, ses actes sont tous réfléchis¹⁹.

En outre, Florine tient à profiter de ce Cabinet pour faire des reproches à Charmant, qu'elle croit la trahir : « comme Florine voulait lui reprocher son infidélité, elle n'en avait point imaginé de meilleur moyen²⁰ ». Une fois de plus, Florine fait preuve de son égocentrisme : elle se donne la peine pour se diriger au palais de Charmant, elle sacrifie tous ses objets merveilleux pour passer des nuits dans le Cabinet, tout cela n'est juste que pour punir l'homme qui blesse son amour-propre.

En ce qui concerne l'amour entre Florine et son amant, cette relation semble contredire l'hypothèse du narcissisme chez la jeune princesse. Pourtant, à y voir de plus près, cet amour est essentiellement basé sur le narcissisme de l'héroïne. À propos

¹⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹⁸ M. Mboup et M. Bonnet, « Une nouvelle structure blanchissante pour annulation d'écho acoustique » in *13^o Colloque sur le traitement du signal et des images*. GRETSI, Groupe d'Etudes du Traitement du Signal et des Images, 1991. [En ligne] URL : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/11790/AR7_6.pdf?sequence=1.

¹⁹ Le narcissisme est héréditaire, il passe d'un père à une fille. Le roi père de Florine, lui aussi, « s'enferme huit jours entiers dans un cabinet, où il se cassait la tête contre les murs » (*L'Oiseau bleu*, p. 31). Ainsi, ce roi préfère se trouver dans un espace clos (et il s'agit également d'un cabinet !), où les actes ne sont que réfléchis, se font écho. En outre, l'homme est marqué par l'autodestruction, tendance qui plus tard resurgit à travers le désir de se suicider chez la fille.

²⁰ *L'Oiseau bleu*, p. 50.

de l'amour de l'autre qui n'est en fait qu'un déguisement de l'amour de soi, Sigmund Freud affirme qu'un narcissé aime :

- a) ce que l'on est soi-même ; b) ce que l'on a été soi-même ;
- c) ce que l'on voudrait être soi-même ; d) la personne qui a été partie du propre soi ²¹.

Florine aime Charmant d'une manière narcissique en ce sens que cet homme est son reflet. Le texte décrit Charmant ainsi : « Jamais prince n'a porté plus loin la galanterie et la magnificence : son esprit et sa personne n'avaient rien qui ne répondît à son nom²² ». Or ces qualités font exactement écho à celles retrouvées chez Florine qui « passait pour la huitième merveille du monde », et on nomme Florine « parce qu'elle ressemblait à Flore, tant elle était fraîche, jeune et belle²³ ». Une telle beauté qui peut éblouir un homme²⁴ s'intensifie lorsque la belle se pare de pierres précieuses et de fleurs ; ces objets lui donnent un « effet admirable²⁵ ». De surcroît, cette « si merveilleuse princesse²⁶ » est aussi qualifiée par la douceur.

Et n'oublions pas que Florine, qui surestime sa beauté, a besoin du regard admirateur de son amant qui sert en quelque sorte de miroir qui lui reflète perpétuellement cette beauté. Elle se voit en se laissant voir par le jeune homme qui ne cesse de louer sa beauté. Dans cette perspective, le rapport entre Florine et Charmant est assimilable à celui entre la méchante reine et son miroir dans *Blanche-*

²¹ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » (pp. 82-105) in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969. p. 95.

²² *L'Oiseau bleu*, p. 32.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

Neige : la fameuse question « Miroir, Ô mon beau miroir, dis-moi qui est la plus belle ! » ne se fait-elle pas écho dans l'inconscient de notre princesse ?

Ainsi, à la fin du conte, l'héroïne, qui aime se voir et parle avec elle-même, a beau épouser son prince, mais c'est en réalité avec elle-même qu'elle se marie. Cette narcississe ne s'ouvre jamais au monde de l'Autre, et préfère toujours s'enfermer dans l'univers de Soi. Libérée de la tour, elle reste pourtant prisonnière de sa propre image, tout comme les êtres qui s'enracinent fixement sur la vallée de miroir et préfèrent ne pas la quitter pour s'admirer éternellement. Bien entendu, Narcisse, une fois qu'il voit son reflet dans l'eau, ne veut plus bouger. Qui dit narcissisme, dit immobilité.

2. « La salle d'or »

La salle d'or, qu'on trouve dans *Le Prince Lutin*, se révèle un autre lieu intimement lié au narcissisme. Dans ce conte, le personnage manifestement caractérisé par un amour excessif de soi, c'est le méchant Furibond. Chez ce personnage, un attachement pathologique à l'argent²⁷ paraît évident. En effet, c'est lui qui ordonne de construire la « salle d'or », où il y a partout « pistoles, quadruples, louis, écus d'or, nobles à la rose, souverains, guinées, sequins²⁸ ». La comparaison « cela tombait comme une grosse pluie²⁹ » accentue une abondance inimaginable des pièces précieuses qu'on trouve dans cet espace. Pour un avare tel Furibond, plus le trésor se multiplie, plus son extase est grande. Son plaisir consiste à accumuler. Ainsi,

²⁷ Dans cette analyse, nous traitons indifféremment l'argent, l'or, ainsi que toutes les autres pièces précieuses.

²⁸ *Le Prince Lutin*, p. 75.

²⁹ *Ibid.*

une fois qu'il se trouve dans un lieu où l'or prolifère comme une grosse pluie, ce personnage « se ravissait » et « s'extasiait³⁰ ».

Si cette salle relève de la spatialisation du narcissisme de Furibond, c'est parce que le plaisir procuré par l'accumulation de l'or n'est pas sans rapport avec le plaisir anal. Freud affirme que, enfant, l'être humain présente un intérêt particulier à ses propres excréments. Devenu adulte, il refoule cet intérêt en transférant l'intérêt pour les matières fécales à l'intérêt pour l'argent : « l'intérêt pour l'excrément [...] persévère en tant qu'intérêt pour l'argent³¹ », conclut Freud. En effet, un tel transfert s'explique par le fait que l'enfant considère ses excréments, non comme quelque chose de dégoûtant, mais comme une chose précieuse :

L'excrément est précisément le premier cadeau, une partie du corps du nourrisson dont il ne se sépare que sur l'injonction de la personne aimée et par quoi il lui manifeste sa tendresse même sans qu'elle le lui demande [...]³².

Et l'équivalence entre les fèces et l'argent s'établit de cette façon :

Il est vraisemblable que ce n'est pas *or-argent* mais *cadeau* qui est la première signification à laquelle conduit l'intérêt pour l'excrément. L'enfant ne connaît ni l'argent gagné, ni l'argent personnel, hérité. L'excrément étant son premier cadeau, il transfère aisément son intérêt

³⁰ *Ibid.*

³¹ Sigmund Freud, « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal » (pp. 106-112) in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. p. 110.

³² *Ibid.*, p. 109.

de cette matière à cette matière nouvelle qui dans la vie se présente à lui comme le cadeau le plus important³³.

Furibond dont la jouissance consiste à garder avec lui le plus d'or que possible évoque un enfant qui aime d'une manière compulsive retenir ses excréments. Le plaisir de retenir est un plaisir narcissique dans la mesure où pour se procurer un tel plaisir, on n'a besoin que de son propre corps et le corps de l'Autre n'est pas nécessaire. Les matières fécales étant une partie de son propre corps, l'individu marqué par le plaisir de retenir se suffit en lui-même et comme il satisfait son désir par son propre corps, sa façon de trouver le plaisir sexuel est auto-érotique.

Furibond se replie sur lui-même, il ne s'intéresse qu'à lui-même et notamment à son or fécal. Le corps de l'Autre ne le séduit pas. Si la princesse de l'île des Plaisirs tranquilles l'attire, c'est parce qu'elle est riche³⁴. Furibond a envahi le royaume de la princesse et il est ainsi en mesure de posséder une très belle jeune fille. Pourtant, l'homme se révèle trop narcissique pour investir sa libido sur un objet extérieur : face à Léandre, le héros du conte, qui lui demande de délivrer la princesse en échange de l'argent qu'on lui offrira abondamment, Furibond accepte l'offre sans la moindre hésitation. À posséder l'autre, le narcissique préfère conserver l'or qui lui rappelle une partie de lui-même. Ainsi, Furibond n'éprouve aucune peine de se passer de la plus jolie princesse, pourvu qu'on lui envoie « cent mille mille millions de

³³ *Ibid.*, p. 110.

³⁴ Léandre refuse de compter de l'argent pour Furibond parce que sa maîtresse est si riche qu'il n'est pas nécessaire de compter les pièces :

Léandre dit que l'on serait trop longtemps à compter cent mille mille millions de pistoles, qu'il n'avait qu'à dire combien il en voulait de chambres pleines, et que la princesse était assez généreuse et assez puissante pour n'y pas regarder de si près. (*Le Prince Lutin*, p. 75.)

pistoles³⁵ », ainsi que « trente chambres bien grandes, toutes remplies de pièces d'or³⁶ ».

En s'attachant au mode de satisfaction propre à l'enfant³⁷, Furibond représente un individu dont la libido, au lieu d'évoluer, se fixe. La « fixation », en psychanalyse, se définit comme :

Mécanisme par lequel la libido du sujet s'est attachée de manière « fixe » à un objet d'amour ou à un mode particulier de satisfaction pulsionnelle. Ainsi parle-t-on en psychanalyse de fixation à une image parentale ou de fixation à un stade (oral, anal) de développement libidinal³⁸.

Ainsi, ce personnage reste un enfant éternel. Son infantilisme n'est pas sans rapport avec son narcissisme. Car tout enfant est un égoцентриque qui se met au centre de l'univers. À ce propos, Freud a créé l'expression « His majesty the Baby³⁹ ». Pour l'enfant, sa volonté est un ordre imposé à son entourage qui n'est là que pour lui plaire. Quand sa « majesté » désire, elle en exige une satisfaction immédiate et tout délai lui paraît intolérable. Or, l'enfant qui tient à ce qu'on fasse toujours à son gré et n'aime en aucun cas qu'on le contrarie, c'est exactement le portrait de Furibond. Ainsi, il court à sa mère pour qu'elle punisse les courtisanes qui, au lieu de concentrer

³⁵ *Le Prince Lutin*, p. 75.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Se situe au stade anal l'enfant qui a approximativement entre deux et quatre ans. (Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 460)

³⁸ Jean-Pierre Chartier, *Introduction à la pensée freudienne, Les concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions de Payot, 2001. p. 174.

³⁹ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » (pp. 82-105) in *La vie sexuelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969. p. 96.

toute leur admiration sur lui, osent se tourner vers Léandre dont elles s'enthousiasment de la beauté.

il [Furibond] les [les courtisanes] accusait devant tout le monde d'être fardées. Il ne voulait savoir leurs intrigues que pour en parler à la reine, qui les grondait ; et pour les punir, elle les fait jeûner⁴⁰.

Furibond s'humilie une fois de plus lorsque les ambassadeurs d'un pays lointain, au lieu de reconnaître son vrai rang de prince, le prennent pour le valet de Léandre, vu la disgrâce de son corps. La blessure de l'amour-propre engendre une réaction sadique : l'enfant éternel prend Léandre par les cheveux et les en arrache des poignées ; il lui interdit même de paraître devant lui⁴¹. Le centre de l'univers doit être unique. Qui ose se disputer cette place sera puni. Ainsi, Furibond calomnie indignement Léandre en prétendant que celui-ci voulait l'assassiner et a tué tous ses soldats ; sous ce prétexte, il demande à ses parents d'arrêter Léandre⁴² pour éliminer cet homme qui l'empêche d'être le centre d'attention.

Abus du pouvoir, manie de contrôle, plaisir d'emprise, tout cela est en rapport direct avec le plaisir anal de retenir. En psychanalyse, on croit que pour l'enfant en âge de contrôler ses sphincters, la rétention équivaut au refus de soumission. C'est en maîtrisant la discipline sphinctérienne que l'enfant découvre la notion de contrôle et de son pouvoir. Qu'il donne ses selles (cadeau, affection) ou non, qu'il punisse sa mère ou non (en retenant ses excréments), cela dépend

⁴⁰ *Le Prince Lutin*, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

entièrement de l'enfant⁴³. Ainsi, l'agressif Furibond qui s'acharne d'une manière sadique à contrôler le monde de telle façon que ce monde l'admire exclusivement et l'infantile Furibond qui s'obsède de l'accumulation de l'or fécal se trouvent en fin de compte dans la même personne⁴⁴.

Rien ne distingue Furibond d'un enfant âgé de 2 – 4 ans. En effet, on repère encore trois éléments qui indiquent son infantilisme. Primo, Furibond n'est jamais vu comme un vrai homme. Aux yeux des ambassadeurs, il est un nain⁴⁵. Pour les dames de la cour, Furibond est appelé « un petit magot⁴⁶ ». Quand il met son manteau royal et monte sur le trône, après la mort de son père, on ne le traite pas de roi, mais d'« un gros crapaud qui contrefaisait le roi⁴⁷ ». Secundo, pour exprimer sa fureur vis-à-vis des ambassadeurs, Furibond tire son épée. Cependant cette arme phallique n'est pas celle d'un adulte, elle est si petite qu'elle n'intimide personne : « Ce prince désespéré tira sa petite épée, qui n'était pas plus longue qu'un éventail⁴⁸ ». Tertio, Furibond a une oreille arrachée. Cela résulte d'une vengeance de la part de Léandre. Celui-ci attache l'oreille de son ancien maître à la porte : « Dès qu'il [Léandre] aperçut Furibond qui écoutait, il prit un clou avec un marteau, il y attacha rudement son oreille⁴⁹ ». En conséquence, Furibond « saignait comme si on l'eût égorgé⁵⁰ » et peu

⁴³ Françoise Dolto, *Psychanalyse et pédiatrie*. 1971. [En ligne] URL : http://psycha.ru/fr/dolto/1971/psychanalyse_pediatrie6.html#toc17

⁴⁴ C'est ainsi que, étant donné une implication réciproque qui existe entre le sadisme et le plaisir anal, on parle plutôt du stade « sadique-anal ». (Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. p. 14)

⁴⁵ *Le Prince Lutin*, p. 55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*

après, la reine voit l'oreille de son fils arrachée⁵¹. Un organe détaché, coupé du corps, causant le saignement, ce motif fait sans aucun doute allusion à la castration, ce qui accentue l'image d'un Furibond dont la virilité, concrétisée par sa « petite épée », arrête prématurément de se développer.

C'est dans la salle d'or que Furibond trouve sa fin. Léandre, en lui promettant des salles remplies de pièces précieuses en échange de la libération de la princesse, l'y amène et l'y égorge :

Furibond se ravissait, s'extasiait ; et plus il voyait d'or, plus il avait envie de prendre l'amazone [Léandre déguisé], et d'attraper la princesse. Dès que les trente chambres furent pleines, il cria à ses gardes, arrêtez, arrêtez cette friponne, c'est la fausse monnaie qu'elle m'apporte. Tous les gardes se voulurent jeter sur l'amazone ; mais en même temps que le chapeau rouge fut mis, et Lutin disparut. Ils crurent qu'il était sorti ; ils coururent après lui, et laissèrent Furibond seul. Dans ce moment, Lutin le prit par les cheveux, et lui coupa la tête comme à un poulet, sans que le petit malheureux roi vît la main qui l'égorgeait⁵².

Qu'un narcissisme tel Furibond trouve dans cette salle sa dernière demeure, cela est parfaitement logique. Égocentrique, Furibond ne s'ouvre pas aux autres ; infantile, il a une libido qui ne progresse pas et qui se fixe au stade très primitif. Or la salle d'or est un espace fermé. La fermeture spatiale correspond donc à la fixation et à l'immobilité psychologique du personnage. Narcissique, il se contente de son propre

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 75.

corps et, au lieu de s'intéresser à la princesse, choisit de s'enfermer volontairement dans la salle d'or, pour vivre (et mourir) seul avec ses propres excréments. D'ailleurs, l'autoérotisme est un acte stérile. Il est donc logique que l'homme qui jouit exclusivement de son propre corps, est mort décapité : la décapitation connote la castration⁵³, état de l'impossibilité absolue de reproduire. En s'enfermant et dans l'espace et dans son narcissisme, Furibond s'arrête et aussi empêche son propre sang de subsister. À la différence de Léandre, personnage extrêmement mobile, qui progresse et qui finit par épouser la princesse, notre enfant éternel doit inévitablement s'éteindre dans sa [s]ellule.

II. PRISONNIER DE SON PROPRE PASSÉ : LE TEMPS – PRISON

D'une certaine manière, le temps peut devenir prison. En effet, le temps n'est pas sans rapport avec l'espace et une telle interdépendance est affirmée par des philosophes au cours de l'histoire des idées. Dès l'Antiquité, Sénèque estime qu'on ne peut mesurer le temps qu'au moyen de la notion de « l'espace de temps⁵⁴ ». Au siècle des Lumières, Kant croit que sans espace, le temps reste insaisissable : pour saisir l'existence du temps, il faut avoir recours à la notion spatiale. Pour le philosophe allemand, sans spatialisation, le temps ne serait pour l'être humain qu'une intuition intérieure, une abstraction indicible : c'est l'espace qui permet de concrétiser le temps⁵⁵. Au début du XX^e siècle, Bergson propose de distinguer la durée et le temps. À l'en croire, la durée est réelle, tandis que le temps est l'invention de l'homme en

⁵³ Sigmund Freud, *Sexuality and the psychology of love*. New York : A Touchstone book, 1997. p. 202.

⁵⁴ Sénèque, « Lettres XII » in *Lettres à Lucilius* cité par Alban Gonord, *Le temps*. Paris : Flammarion, 2001. p. 57.

⁵⁵ Kant, *Critique de la raison pure* cité par Alban Gonord, *Le temps*. Paris : Flammarion, 2001. pp. 98-99.

vue de mesurer la durée. Or « [le temps] se mesure souvent par l'espace : une ombre portée, le mouvement d'aiguilles, un volume d'eau ou de sable⁵⁶ ». Il s'agit donc d'une spatialisation de la durée : « le temps provient d'une projection de l'espace dans la durée⁵⁷ ». Certaines œuvres d'art et littéraire semblent illustrer la thèse bergsonienne. *La Persistance de la mémoire* de Dali, par exemple, représente un vaste désert avec les horloges fondues, et symbolise ainsi le temps qui s'arrête⁵⁸. De même, dans *La Belle au bois dormant*, l'héroïne est condamnée à un siècle de sommeil. Pour visualiser cette longue durée, Perrault décrit l'état du château ensommeillé⁵⁹.

S'il est vrai que le temps est assimilable à l'espace, ce temps peut être éventuellement ouvert et fermé. Et, logiquement, si le temps, à l'instar de l'espace, peut être fermé, il peut devenir une prison. Certes, le temps désigne « milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession » (*Le Petit Robert*). Mais l'infini du temps ne connote pas toujours la liberté. L'homme peut être esclave du temps. Le temps passé notamment. Friedrich Nietzsche appelle les historiens qui ne cessent de regarder en arrière pour comprendre le présent, les « malades de l'histoire ». Pour lui, ces derniers sont prisonniers du passé⁶⁰. Cette idée du passé-prison est ingénieusement exploitée dans *Sur Racine* de Roland Barthes, surtout dans le chapitre consacré à *Andromaque*. Les personnages de cette tragédie partagent le même passé : la guerre de Troie. Ce passé devient une prison où les personnages s'enferment volontairement.

⁵⁶ Francis Collet, *Histoires des idées de l'Antiquité à nos jours, Précis de culture générale*. Paris : Ellipses, 2008. p. 486.

⁵⁷ Roger Daval, *Histoire des idées en France*. Paris : Presses universitaires de France (collection Que sais-je ?), 1977. pp. 97-98.

⁵⁸ Christophe Carlier, *La clef des contes*. Paris : ellipses poche, 2016. p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Alban Gonord, *Le temps*. Paris : Flammarion, 2001. p. 58.

Les Grecs, représentés par Hermione, tiennent à ce que Pyrrhus tue le fils d'Hector ; pour eux, le présent n'est ainsi que la prolongation du passé. De même, la Troyenne Andromaque persévère à rester fidèle à son passé, représenté par son défunt époux Hector. Seul Pyrrhus compte sortir de ce huis-clos du passé. Ce Grec ne veut plus faire prolonger la Guerre de Troie et se tourne vers le futur. C'est ainsi qu'il propose à la veuve troyenne de sauver la vie de son fils Astyanax, enfant étant signe de l'avenir. Et c'est pour cela que Pyrrhus est mort, tué par les Grecs. Car, à en croire Barthes, dans la tragédie racinienne, sortir du clos, ce qui se manifeste chez Pyrrhus par la trahison du passé, c'est mourir⁶¹.

S'inspirant de la réflexion de Barthes, l'étude qui suit montrera que, outre le narcissisme, le passé est une autre prison où les personnages de M^{me} d'Aulnoy s'enferment volontairement. Dans cet univers, un huis-clos peut être créé à partir d'un attachement excessif à la gloire passée ainsi qu'à la rancune qu'on ne cherche pas à oublier.

1. La gloire-prison

Dans les contes de M^{me} d'Aulnoy, les héros sont le plus souvent de courageux guerriers qui excellent dans le champ de bataille et leur gloire est infiniment éclatante. Mais quelques-uns d'entre eux s'attachent avec excès à leur passé. Au lieu d'évoluer avec le temps qui passe et de vivre le présent, ces personnages se fixent volontairement à ce qui est définitivement passé, et un tel esclavage du passé aura une certaine répercussion sur leur vie.

⁶¹ Roland Barthes, *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1979. pp. 72-80.

Adolphe, le héros de *L'Île de la Félicité*, en est un bon exemple. Sur le plan temporel, on pourrait diviser sa vie en 2 périodes, à savoir la vie pendant le séjour sur l'île de la Félicité et la vie antérieure à ce séjour. Avant de s'installer dans l'île de la Félicité, Adolphe régnait sur la Russie, et ce prince était un triomphal guerrier.

Il n'était pas encore dans sa vingtième année, qu'il avait déjà soutenu une grande guerre contre les Moscovites, où il fit paraître un courage intrépide et une conduite admirable⁶².

Un jour, grâce à un ange, le jeune homme a connu l'île de la Félicité, y a pénétré, en a rencontré la princesse, et est tombé amoureux d'elle. Les deux amoureux vivent en couple dans cette île qui, comme l'indique son nom, représente une félicité, un bonheur durable et éternel.

Rien ne troublait leur repos, tout contribuait à leurs plaisirs. Ils n'étaient jamais malades ; ils n'avaient pas même la plus légère incommodité. Leur jeunesse n'était point altérée par le cours des ans : c'était dans ce lieu délicieux, où l'on buvait à longs traits de l'eau de la fontaine de Jouvence. Ni les inquiétudes amoureuses, ni les soupçons jaloux, ni même ces petits démêlés qui altèrent quelquefois l'heureuse tranquillité des personnes qui s'aiment, et qui leur ménagent les douceurs d'un raccommodement, rien de toutes ces choses ne leur arrivait. Ils étaient enivrés de plaisirs, et jusqu'à ce temps aucun mortel n'avait eu une si bonne fortune que fut celle du prince [.]⁶³

⁶² *L'Île de la Félicité*, p. 477.

⁶³ *Ibid.*, p. 483

Il est à remarquer que les deux espaces fréquentés par Adolphe représentent deux systèmes différents de temps. La Russie est l'univers de réalité, où le temps s'écoule normalement. Quand on décrit l'éclat guerrier d'Adolphe, c'est le plus-que-parfait qui est employé (« il avait déjà soutenu une grande guerre contre les Moscovites »). Dans cet univers, il y a donc un présent et un passé ; l'accompli existe bel et bien. Par contre, l'île de la Félicité relève d'un univers féerique, où le temps est suspendu : il n'y a que le présent perpétuel. Dans ce monde, c'est le non-accompli qui règne : on est éternellement jeune (« [la] jeunesse n'était point altérée par le cours des ans ») et on y est heureux pour toujours. Adolphe y vit « trois cents ans⁶⁴ » sans se rendre compte de l'écoulement du temps. En fait, par un jeu homophone, on pourrait entendre par « cent ans », « sans temps⁶⁵ ».

Mais au lieu de vivre le présent et de laisser derrière lui le passé, ce jeune prince se révèle tragiquement nostalgique. Il est prisonnier de son propre passé, d'abord dans la mesure où il regrette la Russie, c'est-à-dire sa vie antérieure au séjour en île. Apprenant qu'il y a trois siècles qu'il est dans l'île de la Félicité, Adolphe réagit :

Trois cents ans ! s'écria le prince : en quel état est donc le monde ? qui le gouverne à présent ? qu'y fait-on ? Quand j'y retournerai, qui me connaîtra, et qui connaîtrai-je ? Mes États sont sans doute tombés en d'autres mains qu'en celles de mes proches ; je n'oserais plus me flatter qu'il m'en reste aucun. Je vais être un prince sans principauté,

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Cette analyse de l'homophonie, nous nous inspirons de l'étude de la *Belle au bois dormant* par Jean Bellemin-Noël, dans *Les contes et leurs fantasmes*, Paris : Presses universitaires de France, 1983. p. 120.

l'on me regardera comme un fantôme, je ne saurai plus les mœurs, ni les coutumes de ceux avec lesquels j'aurai à vivre⁶⁶.

Ensuite, ce mortel s'enferme dans le monde de l'accompli. À une jeunesse éternelle mais oisive, notre ancien combattant préfère mourir et accomplir quelque chose de glorieux. Ainsi, il a honte de passer trois cents ans sans avoir rien accompli.

si j'étais mort à présent, j'aurais peut-être fait de si grandes actions, qu'elles auraient éternisé ma mémoire. Je vois avec honte ma vertu sans occupation, et mon nom sans éclat⁶⁷.

Chez ce guerrier, son obsession pour le passé s'explique enfin par le fait qu'il veut devenir une partie de l'Histoire, qu'il a envie de devenir un personnage mémorable, et qu'il tient à ce qu'on se souvienne de ses exploits pour toujours :

il se reprochait d'avoir passé tant de temps auprès d'une maîtresse, et de n'avoir rien fait qui pût mettre son nom au rang de celui des héros⁶⁸.

Or on ne peut se souvenir que de ce qui s'est définitivement passé, et fait partie de l'Histoire uniquement l'événement révolu.

Poussé par sa nostalgie, Adolphe décide de quitter l'île de la Félicité, univers du présent perpétuel, pour retourner au monde réel, où se rétablit la distinction entre le passé et le présent. Un tel acte représente un retour en arrière puisque, en regagnant le monde des mortels, Adolphe se retrouve dans l'espace qui constitue la période

⁶⁶ *L'Île de la Félicité*, p. 484.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

antérieure à son séjour en île ; en plus, ce qui motive ce retour, c'est la soif de gloire guerrière, à laquelle le jeune prince s'habitue avant de connaître sa princesse. Mais à force de s'attacher au passé, on devient victime de son propre passé ! En restant dans l'île féerique, le jeune homme passe trois siècles sans vieillir. Ce n'est pourtant pas le cas dans le monde des mortels, où vivre trois cents ans sans mourir est inconcevable. Ainsi en regagnant l'univers de l'accompli, Adolphe, avec ses trois cents ans, est déjà mort, il est devenu un passé : il n'est plus, il a été. Et le personnage qui lui fait retrouver sa mort naturelle s'appelle « le Temps » !

Je m'appelle le Temps, et je vous cherche depuis trois siècles : j'ai usé toutes les ailes dont cette charrette est chargée, à faire le tour de l'univers pour vous rencontrer, mais quelque caché que vous fussiez, il n'y a rien qui puisse m'échapper. En achevant de parler, il lui porta la main sur la bouche avec tant de force que, lui ôtant tout d'un coup la respiration, il l'étouffa⁶⁹.

Il est curieux de noter que le Temps, avant de se révéler, se déguise en un « vieillard⁷⁰ ». En rencontrant le Temps, Adolphe a donc connu la vieillesse et la mort ; bref, il est rattrapé par son propre passé.

Après cet événement tragique, le corps d'Adolphe est transféré dans l'île de la Félicité. La princesse, en retrouvant son amant qui ne respire plus, s'assombrit dans une tristesse inconsolable. La scène finale du conte est marquée par une beauté textuelle sur le plan spatio-temporel :

⁶⁹ *Ibid.*, p. 485.

⁷⁰ *Ibid.*

[La princesse] poussa alors des cris, et fit des plaintes capables d'émouvoir jusqu'aux choses les plus insensibles. Elle ordonna que l'on fermât pour jamais les portes de son palais ; en effet depuis ce jour funeste, personne n'a pu dire qu'il l'ait bien vue, sa douleur est cause qu'elle ne se montre que rarement, et l'on ne trouve point cette princesse sans la trouver précédée de quelques inquiétudes, accompagnée de chagrins, ou suivie de déplaisirs ; c'est sa compagnie la plus ordinaire⁷¹.

En effet, cette scène réunit un prince qui est mort à cause de son enfermement dans son passé, et une princesse qui arrête son temps pour regretter son défunt amant. Et les deux prisonniers du passé sont désormais enfermés dans un palais clos, dont on ferme « pour jamais les portes ».

Outre Adolphe, les deux aînées dans *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné* représentent d'autres prisonnières du passé. Ces jeunes filles s'enferment volontairement dans le passé de leur famille, représentée par leur père. Celui-ci, autrefois, était un brave soldat qui servait admirablement le roi. « Je me souviens que votre père a rendu au mien de grands services⁷² », convient le monarque.

La situation initiale du conte indique que le roi mène une guerre contre l'empereur du royaume voisin et, pour remporter la victoire, il veut que :

⁷¹ *Ibid.*, p. 486.

⁷² *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, p. 344.

les gentilshommes de son royaume vinsent le servir en personne, ou envoyassent un de leurs enfants, qui fussent bien équipés d'armes et de chevaux, et disposés à seconder toutes ses entreprises⁷³.

Le problème, c'est que le père des deux aînées est trop vieux et trop pauvre pour contribuer à la guerre : d'après le texte, c'est « un vieux seigneur, âgé de quatre-vingts ans » qui « se voyait réduit dans une espèce de pauvreté⁷⁴ ». En plus, le vieillard n'a que 3 filles, qu'il est impossible d'envoyer à la guerre.

Que le père, autrefois vaillant soldat, soit à présent incapable de participer à la guerre, cela inspire une angoisse profonde aux jeunes filles qui s'attachent excessivement à la gloire passée. L'une d'elles déplore : « [le roi] croira que mon père est un lâche, qui n'ose paraître dans les périls⁷⁵ ». Pour elles, le passé de leur famille, c'est-à-dire de leur père, est trop glorieux, trop éclatant pour être interrompu : elles laissent donc ce passé être maître de leur vie.

Prisonnières de la gloire passée, les deux aînées décident de se déguiser en garçons pour partir à la guerre à la place de leur père. Sur le plan psychologique, ce travestissement est lourd de sens, cela montre que les deux filles tiennent tellement au passé de leur père qu'elles finissent, pour prolonger le passé, par s'identifier complètement à lui. En effet, en se faisant garçons, nos deux aînées mettent leur sexualité en trouble, et elles paraissent plus viriles que féminines.

Dans son étude « Sur la sexualité féminine », Freud affirme que la vie sexuelle de la femme se divise en 2 phases en fonction de zones érogènes. Avant la puberté, les

⁷³ *Ibid.*, p. 334.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 335.

fillettes ne connaissent pas la différence des sexes et elles tiennent leur clitoris pour l'analogie du membre viril. Au cours de cette phase, c'est le clitoris qui constitue la zone érogène. Dans la phase suivante, où la féminité se développe pleinement, les jeunes filles se rendent compte de la vérité qu'elles ne possèdent pas de pénis, et, du coup, la zone érogène passe du clitoris au vagin. Dans la première phase, infantile, la fillette, dont la libido se concentre sur le clitoris, agit tel un garçon, alors que dans la deuxième phase, où on devient une vraie femme, toute activité sexuelle converge sur la zone vaginale. Freud conclut :

La vie sexuelle de la femme se divise régulièrement en deux phases dont la première a un caractère masculin ; seule la seconde est spécifiquement féminine⁷⁶.

Devenir femme, c'est donc d'arriver à passer de la masculinité clitoridienne à la féminité vaginale.

le développement de la sexualité féminine se complique de la tâche de renoncer, au profit d'une nouvelle zone génitale, le vagin, à la zone génitale originellement prédominante, le clitoris⁷⁷.

Il nous semble que chez nos deux aînées, leur féminité n'est pas pleinement développée, et que, à cause de l'identification à leur père, leur sexualité se fixe à la phase masculine. En se travestissant, les deux filles sont équipées des « armes » et du « cheval⁷⁸ », deux éléments qui ne font qu'accentuer leur masculinité. En outre, force est de constater qu'il manque à ces deux filles la douceur, qualité proprement

⁷⁶ Sigmund Freud, « Sur la sexualité féminine » (pp. 139-155) in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969. p. 142.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139

⁷⁸ *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, p. 334.

féminine. Pendant leur chemin, elles rencontrent une bergère (qui est en réalité une fée déguisée) qui leur demande un secours. Mais les deux travesties se montrent assez agressives pour se refuser d'aider la bergère, si bien que celle-ci leur révèle reconnaître leur déguisement, ce qui les empêche de continuer leur parcours⁷⁹. Plus tard, la fée explique à la cadette des deux aînées que si elle les empêche de partir à la guerre, c'est parce qu'elles manquent de féminité⁸⁰ :

vos sœurs ont passé par ce pré, je les connaissais bien aussi, et je n'ignore pas ce qu'elles avaient dans l'esprit ; mais elles m'ont paru si dures ; et leur procédé avec moi a été si peu gracieux, que j'ai trouvé le moyen d'interrompre leur voyage [...] ⁸¹.

Nos deux aînées sont triplement prisonnières. Elles s'enferment dans le passé de leur famille. Suite à cet enfermement, leur sexualité se fixe, n'évolue pas, et s'enferme dans une phase bien infantile. Et comme leur sexualité ne s'ouvre pas à la féminité normale, leur voyage est bloqué par la fée ; elles ne peuvent aller au-delà de la frontière de leur village pour rejoindre l'armée royale. La prison du temps se double ainsi de la prison de la sexualité, à laquelle s'ajoute une prison proprement spatiale. Il

⁷⁹ *Ibid.*, p. 335.

⁸⁰ Par contre, Belle Belle, la cadette, après les échecs successifs de leurs aînées, se travestit à son tour, et en rencontrant la fée déguisée, elle est assez douce pour se proposer d'aider la bergère, ce qui lui permet d'avoir l'aide de la fée. D'après Anne Defrance, la fée est là pour éprouver les trois sœurs. Cette scène de l'épreuve montre qu'un guerrier idéal doit avoir un corps solide de l'homme et un cœur doux de la femme (Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998. p. 311). Les deux aînées sont empêchées de participer à la guerre parce qu'elles ne sont que des femmes viriles, alors que l'héroïne, tout en se faisant garçon, garde sa féminité naturelle. La cadette, comme ses aînées, veut partir à la guerre à la place de son père. Pourtant, elle est différente de ses sœurs en ce sens qu'elle ne s'identifie pas à son père et que sa sexualité, c'est-à-dire sa féminité, n'est point altérée. À la fin du conte, la cadette se marie avec le roi. En revanche, comme nous allons le voir, le lit nuptial reste une terre inconnue pour les deux filles qui se fixent à la masculinité clitoridienne.

⁸¹ *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné*, p. 336.

est curieux de noter que le père, auquel nos deux aînées s'identifient, est nommé « comte de la Frontière⁸² ». En voulant être comme leur père, ces filles se donnent des « frontières » : celle qui leur bloque l'accès au présent ; celle qui les oblige à rester dans leur village ; celle qui les empêche d'entrer dans le monde de la sexualité féminine normale. À ce propos, il est à remarquer que, dans plusieurs contes de fées, si l'héroïne a des sœurs, ces dernières, comme l'héroïne, se marient avec des hommes au rang remarquable. Dans *La Barbe bleue*, l'héroïne se remarie avec un honnête homme et elle marie sa sœur Anne avec un jeune gentilhomme⁸³. Dans *Cendrillon*, les deux demi-sœurs de l'héroïne éponyme se logent au palais et se marient avec deux grands seigneurs de la cour le même jour que Cendrillon⁸⁴. Le mariage est un symbole du passage à l'âge adulte. Pourtant les aînées dans *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné* ne se marient pas, laissant ainsi voir leur complexe de masculinité qui reste permanent jusqu'à la fin du conte. Prisonnières de leur complexe, elles ne peuvent traverser la frontière de leur village pour arriver à leur royaume, et elles ne peuvent non plus dépasser le seuil qui amène au lit nuptial, réservé aux filles ordinaires.

2. La rancune-prison : les fées esclaves de leur désir de se venger

Dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, l'un des motifs récurrents est celui de la vengeance d'une fée humiliée. Cette fée, étant l'objet d'humiliation, ne se dispense pas de régler ses comptes et se venge du personnage qui l'a humiliée. Le tableau ci-dessous permet de présenter les contes où s'observe le motif et de visualiser les éléments qui le composent.

⁸² *Ibid.*, p. 344.

⁸³ Charles Perrault, « La Barbe bleue » in *Contes*. Paris : Le Livre de Poche, 2011. p. 227.

⁸⁴ Charles Perrault, « Cendrillon » in *Contes*. Paris : Le Livre de Poche, 2011. p. 269.

Contes	Fées humiliées	Humiliation	Acte de vengeance	Effet néfaste de la vengeance
1. <i>La Princesse Printanière</i>	Carabosse	La reine-mère lui refuse la charge de nourrice auprès de la princesse.	Elle a condamné la princesse à vingt ans de malheur.	La princesse est enfermée pendant vingt ans.
2. <i>Le Mouton</i>	Ragotte	Le roi refuse de l'épouser.	Elle a condamné le roi à devenir un mouton.	Le roi doit quitter son royaume et vit dans une forêt.
3. <i>Babiolle</i>	Fanferluche	La reine-mère dit du mal d'elle.	Elle a condamné la princesse à devenir une guenon.	La princesse doit s'exiler.
4. <i>Serpentin vert</i>	Magotine	La reine-mère ne l'a pas invitée à la fête de la naissance de la princesse.	Elle a condamné la princesse à une laideur parfaite.	La princesse doit s'exiler.
5. <i>La Biche au bois</i>	Écrevisse (Fée de la Fontaine)	La reine-mère a oublié de l'inviter à la fête de la naissance de la princesse.	Elle a interdit à la princesse de voir la lumière du jour avant l'âge de quinze ans.	La princesse est enfermée dans une demeure obscure.

Pour les fées vindicatives, leur abaissement consiste à être négligées, oubliées, abandonnées, rejetées, exclues ; bref, toute humiliation trouve sa racine dans le refus, qu'il s'agisse d'un refus de l'invitation ou d'un refus du mariage. Quant aux agents responsables de l'humiliation, ce sont le plus souvent les reines-mères. Et ce sont les descendants de celles-ci qui paieront leur insouciance.

Si le motif de la vengeance d'une fée humiliée nous intéresse, c'est parce qu'un tel motif relève d'un problème de l'espace : les fées offensées sont rancunières précisément parce qu'elles sont incapables d'oublier leur passé humiliant, et elles spatialisent en quelque sorte le temps dans la mesure où elles transforment leur rancune du passé en une prison où elles s'enferment volontairement avec une volonté inaltérable de se venger. Il est d'ailleurs à remarquer que si ces fées sont humiliées par les reines-mères, ce sont pourtant les princesses qu'elles prennent pour l'objet de leur vengeance : pour se venger de la mère, on punit la fille. Cela montre que sur le plan temporel, les fées humiliées restent immuables : pour elles, le présent n'est que la prolongation du passé ; la faute commise autrefois par la mère est aujourd'hui payée par l'enfant, symbole du présent voire de l'avenir. Dans *Babiole*, pour retrouver l'origine de la rancune de la fée Fanferluche, il faut même remonter au temps de la grand-mère de la princesse.

[La reine-mère] disait sans cesse que la fée Fanferluche, étant venue à sa naissance, et n'ayant pas été satisfaite de la reine sa mère, s'était mise en furie, et ne lui avait souhaité que des chagrins⁸⁵.

⁸⁵ *Babiole*, p. 184. Nous soulignons.

C'est ce qui montre que la prison créée par la rancune enferme ses prisonniers pour toujours. Une fois enfermé dans la prison du passé, on ne peut en sortir qu'à l'aide de la seule clé : oublier ce passé. Malheureusement, trop vindicatives, nos fées jettent volontairement cette clé et préfèrent se fixer dans leur huis clos de la vendetta.

L'esclavage de son propre passé se présente dans *Serpentin vert* de telle manière que ce conte mérite une attention particulièrement soutenue. Ici, la fée humiliée est représentée par Magotine. Sa rancune résulte du fait que, à la naissance de la princesse, la reine ne l'a pas invitée à la fête visant à célébrer l'événement. Avec amertume, elle se rappelle : « [la reine] ne l'avait point priée de venir à la fête⁸⁶ ». Dans le cas de Magotine, son humiliation est bien subtilisée car elle est victime d'une discrimination : si on la néglige, c'est à cause de sa défaillance physique, contrairement aux autres fées qui sont toutes jolies. Elle accuse la reine-mère :

Si vous [la reine] aviez eu envie de m'avoir, [...] vous m'auriez fait prier comme les autres ; il ne faut à votre cour que de jolies personnes, bien faites et bien magnifiques, comme sont mes sœurs : pour moi je suis trop laide et trop vieille ; [...] je venais seulement pour voir si vous aviez pensé à moi, vous m'avez fort négligée [...] ⁸⁷.

Faute d'être belle et jeune, Magotine est la seule fée qui ne reçoit pas le bouquet de pierreries de la part de la reine⁸⁸, ce qui signifie manifestement son exclusion. Et elle se fait discriminer d'autant plus qu'elle est relativement petite.

⁸⁶ *Serpentin vert*, p. 217.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

Lorsqu'on lui présenta un fauteuil, elle dit rudement qu'elle n'en voulait point, et qu'elle était assez grande pour manger debout ; mais elle se trompa, car la table étant un peu haute, elle ne la voyait seulement pas, tant elle était petite [...]⁸⁹.

Laideur, vieillesse, petitesse, tel est le complexe d'infériorité qui explique l'humiliation de Magotine. Cette infériorité physique va inéluctablement de pair avec un abaissement moral : consciente d'être la moins jolie, Magotine se sent sans aucun doute inférieure aux autres fées. Et quand la reine-mère invite toutes les fées en la négligeant volontairement, ce geste ne fait qu'empirer les choses : désormais, le complexe d'infériorité, ravivé par une injuste discrimination, passe pour une rancune inoubliable.

Prisonnière de son propre passé, Magotine déclare : « il y a longtemps, [...] elle [la princesse] est cause que je reçus un affront le jour de sa naissance, je ne l'oublierai jamais⁹⁰ ». L'adverbe « longtemps » souligne combien la prisonnière tient à rester dans la prison de sa rancune, alors que l'énoncé « je ne l'oublierai jamais » signifie un passé qui, au lieu d'être dépassé, est éternellement perpétué. L'enfermement temporel va d'ailleurs de pair avec l'enfermement spatial. Après avoir été humiliée, Magotine quitte la vie collective, préfère vivre seule, se retire et s'enferme dans « le royaume des marionnettes⁹¹ » où elle fermente son désir de se venger. L'espace où la fée a choisi de se cloîtrer est significatif. Le temps passé pourrait être considéré comme un temps mort, puisque c'est déjà passé, irréversible.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 227-228.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 217 ; 227.

Or Magotine s'attache à un temps qui est déjà mort. Donc, pour elle, le lieu clos qui lui convient n'est pas peuplé d'être vivants, en revanche, il n'y a que des objets inanimés tels les « marionnettes ».

La puissance du passé qui ne laisse pas partir la fée rancunière se manifeste nettement si l'on examine les punitions que celle-ci inflige à Laidronnette, la princesse victime de sa vengeance. La première malédiction proférée par la fée consiste à condamner la princesse à une parfaite laideur : « Je te doue [...] d'être parfaite en laideur⁹² ». Il nous paraît légitime de nous demander pourquoi, parmi toutes les punitions éventuelles, la fée vindicative a opté pour la « laideur » comme la condamnation, et nous avons l'impression que loin d'être arbitraire, ce choix est bien motivé. En effet, chez cette fée, la laideur fait partie de son complexe d'infériorité. En imposant la laideur à la princesse, Magotine ne fait rien d'autre que de « projeter » à autrui sa propre qualité. En psychanalyse, ce mécanisme de défense est appelé « projection », qui désigne

opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets », qu'il méconnaît ou refuse en lui⁹³.

Autrement dit, Magotine s'attache intensément au passé. Dans le passé, elle se fait humilié à cause de son complexe d'infériorité. Pourtant, au lieu de laisser tomber ce passé, elle fait revivre le passé humiliant à travers sa victime, à qui elle a imposé sa

⁹² *Ibid.*, pp. 217.

⁹³ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. p. 344.

propre humiliation d'antan. Figée dans son propre passé, la fée rancunière, en punissant, fait répéter l'Histoire.

Effectivement, les effets néfastes de cette malédiction prouvent que l'Histoire se répète. De même qu'autrefois, Magotine se voyait exclue et devait se contenter d'une vie solitaire, de même aujourd'hui, Laidronnette est condamnée à être seule. La pauvre princesse devient tellement hideuse que personne ne veut la voir. Ne supportant plus cette situation humiliante, Laidronnette demande à ses parents la permission de l'auto-exil.

Laidronnette ayant déjà douze ans, vint se jeter aux pieds du roi et de la reine, pour les prier de lui permettre de s'aller renfermer dans le château des solitaires, afin de cacher sa laideur, de ne les en point désoler plus longtemps [...] ⁹⁴.

Le roi et la reine consentent à cette demande. Laidronnette est donc conduite dans le château lointain en plein cœur de la nature sauvage.

[Le château] était bâti depuis plusieurs siècles ; la mer venait jusque sous les fenêtres, et lui servait de canal ; une vaste forêt voisine fournissait des promenades ; et plusieurs prairies en terminaient la vue ⁹⁵.

La solitude est accentuée par le fait que le texte appelle ce château : « cette agréable solitude ⁹⁶ », « le château solitaire ⁹⁷ », « son désert ⁹⁸ » et « le fond d'un désert ⁹⁹ ». En

⁹⁴ *Serpentin vert*, p. 218.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

plus, nul signe des êtres vivants¹⁰⁰ ne se montre dans ce lieu, comme dans le royaume des marionnettes.

La répétition de l'Histoire continue. Un jour, sa famille lui manque, la princesse décide alors de retourner au royaume natal afin d'assister à la noce de sa sœur jumelle Bellotte. Pourtant, elle n'est pas accueillie.

lorsqu'on vit Laidronnette, chacun prit un air chagrin ; elle ne fut embrassée ni caressée par aucun de ses parents ; et pour tout régal, on lui dit qu'elle était fort enlaidie, et qu'on lui conseillait de ne pas paraître au bal ; que cependant si elle avait envie de le voir, on pourrait lui ménager quelque petit trou pour le regarder¹⁰¹.

Laidronnette est repoussée par sa propre famille, ce qui l'oblige ainsi une fois de plus à se retirer.

Quand le roi et la reine virent qu'elle était si fâchée, ils lui dirent en se faisant quelque violence qu'elle pouvait rester deux ou trois jours auprès d'eux. Mais comme elle avait du cœur, elle répliqua qu'elle aurait trop de peine à les quitter, si elle passait ce temps en si bonne compagnie. Ils souhaitaient trop qu'elle s'en allât pour la retenir ; ils lui dirent donc froidement qu'elle avait raison¹⁰².

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 219

¹⁰⁰ Certes, il y a quelques valets qui entourent la princesse exilée. Mais le service de ces gens n'est que mécanique, programmé, ce qui les assimile aux marionnettes.

¹⁰¹ *Serpentin vert*, p. 218

¹⁰² *Ibid.*

Ne peut-on pas dire que Laidronnette, elle aussi, est victime d'une discrimination ? En effet, l'humiliation que subit la princesse rappelle la situation initiale du conte : l'entrée de la laide fée Magotine dans une fête sans invitation. De même que Magotine était méprisée à cause de sa laideur, de même Laidronnette est dépréciée en raison de sa figure déformée. Si, dans le passé, Magotine s'est trouvée inférieure aux autres, Laidronnette est traitée de la même manière ; elle n'a pas de place dans le bal, la vue par un petit trou est le seul moyen pour y participer. Magotine a été exclue, marginalisée par rapport à ses fées sœurs. Maintenant, c'est le tour de Laidronnette. Ses parents, sa sœur et l'époux de celle-ci forment une équipe contre elle. Seule, Laidronnette repart pour son château solitaire¹⁰³, tout comme Magotine qui se retire dans le royaume des marionnettes.

On pourrait également dire que Magotine, en étant exclue, est frustrée d'amour. Cette frustration, la fée vindicative, qui renonce à oublier le passé, la fait revivre par sa victime. C'est ainsi qu'elle s'acharne à nuire au rapport amoureux entre la princesse et son prince charmant. Tout d'abord, elle inspire, à en croire Laidronnette, la curiosité chez cette dernière : « Enfin il semblait qu'elle [Laidronnette] était gagée pour ne rien dire qui vaille, et que la barbare Magotine lui avait renversé l'esprit¹⁰⁴ ». Poussée par la curiosité, Laidronnette essaie de découvrir l'identité de son mari invisible. Elle est étonnée de savoir que son époux est en fait le serpent vert. Suite à cette découverte, le serpent vert qui a été condamné à rester dans cette peau animale est obligé de recommencer sa pénitence. Magotine cherche à

¹⁰³ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 226.

tout prix à empêcher tout contact entre les deux amoureux. À commencer par un contact verbal. Ainsi elle interrompt la conversation des jeunes gens :

Magotine n'était pas de ces fées qui dorment quelquefois, l'envie de mal faire la tenait toujours éveillée, elle ne manqua pas d'entendre la conversation du roi Serpentin et de son épouse ; elle vint l'interrompre comme une furie [...] ¹⁰⁵.

Pour séparer les deux amoureux à jamais, la fée envoie le serpent vert à Proserpine en enfer.

Allons, Serpentin vert, je vous ordonne, pour achever votre pénitence, aller au sombre manoir, et de faire mes compliments à la gentille Proserpine ¹⁰⁶.

Et pour rompre le couple d'une manière définitive, Magotine entreprend de détruire leur nid d'amour :

la fée, d'un coup de baguette, dissipa tous ces superbes édifices ; ces charmants jardins, ces bois, ces près, ces fontaines furent ensevelies sous leurs propres ruines [...] ¹⁰⁷.

Après de telles punitions, notre princesse finit par pleurnicher : « Elle se prit à pleurer ¹⁰⁸ ». Quelle victoire pour la fée rancunière caractérisée par « l'envie de faire mal ¹⁰⁹ » ! Quel plaisir sadique ! Quelle satisfaction d'arriver enfin à faire éprouver par

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 229.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 234

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 229.

sa victime exactement les mêmes humiliations qu'elle a autrefois éprouvées ! Les larmes de la victime, loin d'apaiser sa rancune, ne peuvent qu'augmenter sa joie :

Magotine, triomphant de lui voir répandre des larmes, s'éclata de rire :
Allons, allons, [...] ne différez pas d'un moment de voyage qui me doit rapporter tant de satisfaction [...] ¹¹⁰.

Vis le malheur que tu m'as fait vivre : telle serait vraisemblablement la règle vendettale. Et cela s'observe dans une de ses punitions qui consiste à envoyer la princesse en enfer pour que celle-ci lui en ramène une essence de longue vie. D'après la mythologie grecque, cette essence est gardée par Proserpine, reine des Enfers. Pourtant, le choix de l'enfer par Magotine est aussi symbolique. En effet, c'est dans ce lieu qu'on paie les fautes qu'on a commises antérieurement. Il n'est donc pas gratuit que Magotine envoie sa victime en enfer : elle lui fait payer la faute que sa famille (sa mère) a commise auparavant.

Notons enfin que Magotine reste prisonnière de son passé jusqu'au bout. À la fin du conte, elle rend le royaume de Pagodie au Serpentin vert. Mais cet acte de gentillesse est forcé : la fée, ensorcelée par le pouvoir féerique de l'Amour, donne le cadeau à ses ennemis à son insu. Dans la situation finale, alors que les autres protagonistes évoluent, se marient et auront éventuellement des enfants, symbole de l'avenir, seule Magotine reste à la même place : elle se trouve toujours dans son royaume de marionnettes, espace de la solitude, lieu inondé de rancune enflammée depuis le jour de la naissance de la princesse qu'elle « n'oublier[a] jamais ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 234.

Dans cet univers, le passé auquel on ne renonce pas se métamorphose en une prison. L'héroïsme comme la rancune transforment ceux qui y tiennent excessivement en leurs prisonniers. Une différence entre une prison ordinaire et une prison du temps, c'est que dans cette dernière, ses prisonniers choisissent de s'y enfermer volontairement et, qui plus est, de refuser d'en franchir le seuil.

III. PRISONNIER DE LA TERRE-MÈRE : LE RETOUR AU SEIN MATERNEL

« Je prends refuge dans la Terre Mère. »

Thích Nhất Hạnh

Il existe un autre lieu fermé au nom duquel les princesses de M^{me} d'Aulnoy renoncent volontairement à leur liberté pour s'y trouver : c'est le corps de la Mère. Nadine Jasmin, auteur de *Naissance du conte féminin*, ouvrage de référence pour ceux qui s'intéressent aux contes de fées de M^{me} d'Aulnoy, affirme que ces contes présentent « une rêverie féminine¹¹¹ ». À en croire Jasmin, les personnages féminins ont communément « un rêve d'intériorité protectrice », c'est-à-dire qu'elles aspirent à « l'espace intime » qui leur permet une « protection offensive ou défensive contre les agressions venues de l'extérieur ». Cet espace protégé relève d'un lieu clos, pourtant sa fermeture, loin d'être inquiétante, rassure les princesses, puisque ce lieu « les encercle et les protège ». D'après Jasmin, cette thématique du refuge s'incarne dans des représentations diversifiées, « de l'enclave pastorale à l'île inviolée, du royaume

¹¹¹ La synthèse qui suit se fait à partir de Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin, Mots et Merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*. Paris : Honoré Champion, 2002. pp. 684-685. Nous avons mis entre guillemets les propos directement issus de l'auteure.

féminin au territoire caché, du petit vallon au cabinet de verdure isolé¹¹² ». Parmi les noms de lieu cités dans la liste, Jasmin constate « le goût de la conteuse pour l'île », cet espace qui empêche « toute intrusion susceptible de venir troubler la quiétude féminine qui y règne ».

L'analyse de Jasmin nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle affirme que le refuge, espace clos protecteur, n'est pas sans rappeler le corps de la Mère. Le clos rassurant renvoie en effet à l'image d'une « circularité toute maternelle¹¹³ ». Une telle circularité se manifeste dans

l'image de l'île comme dans celle du berceau, de la grotte ou du creux de l'arbre, intimité maternelle corrélée à la notion de cachette secrète à laquelle renvoient les lieux souterrains¹¹⁴.

Nous nous proposons d'explorer ce refuge maternel, dont Jasmin nous a fourni la cartographie, en nous focalisant sur un seul espace : la terre. Chez M^{me} d'Aulnoy, un nombre de ses princesses s'attachent d'une manière ou d'une autre à la terre, et cet attachement traduit une psychologie complexe de ces princesses qui, au lieu de s'ouvrir au monde, trouvent dans la terre une prison désirable où elle se retirent volontairement.

Le rapport entre la terre et la mère est sans équivoque et l'idée de la terre-mère est affirmée par les mythes et les religions. Les Anciens ont leur mythe de Gaïa ou la divinité « chthonienne », adjectif provenant du terme latin « tellus » qui signifie « la

¹¹² *Ibid.*, p. 684.

¹¹³ *Ibid.*, p. 685.

¹¹⁴ *Ibid.*

terre ». Étant la mère des races divines, Gaïa est appelée aussi la « Déesse mère¹¹⁵ ».

Pour la vénérer, on a composé le texte suivant :

C'est à toi Terre que je chanterai, mère universelle, aux solides assises,
aïeule vénérable qui nourris sur son sol tout ce qui existe ; tous les
êtres qui marchent sur son sol divin [...] se nourrissent de ta richesse.
Grâce à toi, les hommes ont de beaux enfants et de belles moissons,
Ô Souveraine ! C'est à toi qu'il appartient de donner la vie aux mortels
[...]¹¹⁶.

D'après le christianisme, la terre joue également le rôle maternel puisque l'homme en est né : « L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre » (Genèse 2 : 7)¹¹⁷.

À propos de la correspondance entre la mère et la terre, Freud suggère :

laissez-vous instruire par les mythologues qui vous diront quel grand rôle la *terre nourricière* a toujours joué dans les représentations et les cultes des peuples anciens et à quel point la conception de l'agriculture a été déterminée à ce symbolisme¹¹⁸.

Le mythe de la terre-mère semble universel, et M^{me} d'Aulnoy ne s'en éloigne pas. *Babiole* en est un bon exemple. Après la fuite du château-prison, la princesse éponyme se trouve seule au milieu du désert et est à deux doigts de mourir de faim.

¹¹⁵ Odon Vallet (Préface et choix des textes), *Hymnes à la Terre-Mère*. Paris : Mercure de France, 2000. p. 17.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ C'est à Odon Vallet que nous devons cette remarque. *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁸ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 192.

Afin de se sauver, elle décide de manger ses seules profusions : une olive et une noisette, produits de la terre. À peine Babiolo croque-t-elle une olive que son corps de guenon se transforme en une belle femme. Le fait de quitter son ancienne peau et de reprendre sa morphologie humaine connote évidemment la renaissance. Peu après, la princesse casse la noisette et jette sa coquille par terre. D'où l'apparition de tant de monde : architectes, artistes, ouvriers, princesses, pages, écuyers, tous sortent de la coquille ; les uns construisent un royaume, les autres préparent un grand festin¹¹⁹. Voilà l'image de « mater », cette terre-nourricière qui donne la naissance.

L'étude qui suit montrera que chez les princesses de M^{me} d'Aulnoy, l'attachement à la terre-mère est étroitement lié au fantasme dit le retour au sein maternel. En effet, se libérer du corps de la mère n'entraîne toujours pas une liberté agréable. Dans son *Traumatisme de la naissance*, Otto Rank explique que la naissance désigne pour l'enfant une séparation traumatisante d'avec le corps maternel. Cet exil inspire à l'exilé une extrême inquiétude et un effroi sans pareil¹²⁰. Ainsi, tout être humain a un désir secret de retourner à l'état prénatal en vue de retrouver le calme et la protection. Car le sein maternel représente « le paradis, le jardin d'Éden prénatal¹²¹ », que l'humain regrette tant en étant forcé à le quitter malgré lui.

Dans les contes de M^{me} d'Aulnoy, l'attachement des princesses à la terre-mère s'observe dans trois tendances. D'abord, certaines d'entre elles préfèrent un amant-animal dont l'origine est nettement associée à la terre. Ensuite, d'autres ont le

¹¹⁹ *Babiolo*, p. 196.

¹²⁰ Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2002. pp. 27-28.

¹²¹ Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées par Freud*. Paris : Nathan, p. 25.

penchant pour un amant-plante. Enfin, il est des princesses caractérisées par la tendance de l'auto-ensevelissement.

1. Les Amants autochtones

Deux contes, à savoir *La Princesse Rosette* et *Serpentin vert*, présentent des héroïnes qui convoitent des époux-animaux : la princesse Rosette désire le roi des paons alors que Laidronnette s'éprend du Serpentin vert.

Dans les deux contes s'observe une homologie frappante. D'abord, les bêtes qui constituent l'objet de désir des deux princesses sont associées à la terre. Le paon est un animal qui se déplace sur la terre et qui mange par terre. Le lien entre cet animal et la terre est d'autant plus étroit que les frères de Rosette, pour plaire à leur sœur qui ne veut épouser que le paon, affirment que pour trouver la bête, il faut « l'aller chercher par toute la terre¹²² ». Il est vrai que le roi des paons n'est pas l'animal proprement dit. Pourtant, comme le remarque Anne Defrance, il y a chez la princesse Rosette le rêve d'un mari-animal et le fantasme d'une union sexuelle avec l'animal¹²³. En effet, cette fille a un penchant bien particulier pour les paons. La première rencontre avec les bêtes est pour elle un coup de foudre :

jamais l'on n'a été plus émerveillé qu'elle le fut, de voir dans ce bois un grand paon qui faisait la roue, et qui lui parut si beau, si beau, si beau, qu'elle n'en pouvait retirer ses yeux¹²⁴.

¹²² *La Princesse Rosette*, p. 97.

¹²³ Anne Defrance, *Les conte de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998. pp. 133-134.

¹²⁴ *La Princesse Rosette*, p. 96.

La princesse apporte le paon dans sa chambre¹²⁵, espace intime et érotique, et une zoophilie se trahit quand la fille fait cette déclaration choquante à ses frères : « Je vous déclare que je ne me marierai jamais qu'au roi des paons¹²⁶ ». Un tel souhait paraît d'autant plus troublant qu'à cet instant du récit, on ne sait pas si ce roi est un être humain ou non. D'où l'inquiétude de ses frères, dont l'un déplore :

Si le roi des paons est un paon lui-même, comment notre sœur prétend-elle l'épouser ? Il faudrait être fou pour y consentir. Voyez la belle alliance qu'elle nous donnerait ; des petits paonneaux pour neveux¹²⁷.

En outre, la première apparition du roi des paons ne manque pas de l'assimiler à l'animal qui lui donne le nom :

Ce roi des paons était si beau, si beau, que le roi et le prince en furent charmés ; il avait de longs cheveux blonds et frisés, le visage blanc, une couronne de queue de paon¹²⁸.

Outre le fait que l'homme porte « une couronne de queue de paon », les mots utilisés pour décrire le roi sont exactement les mêmes que ceux utilisés pour décrire le paon : l'animal paraît « si beau, si beau » tandis que le roi des paons est « si beau, si beau¹²⁹ ». À cela s'ajoute le fait que ce roi a « de longs cheveux blonds et frisés », ce qui n'est pas sans rappeler le paon qui « faisait la roue ». D'autre part, le roi des paons présente des caractères qui ne permettent guère de l'identifier à l'humain : autoritaire

¹²⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁹ Nous devons ces remarques à Anne Defrance, *Les conte de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998. p. 133.

et quasi-barbare, il torture les frères de la princesse ; furieux, il déchire ses vêtements¹³⁰ ; heureux, ce roi, tel un fauve, « fit trois sauts de suite¹³¹ ».

Le Serpentin vert, objet de désir pour Laidronnette, relève d'un autre animal intimement lié à la terre. Il nous paraît ici utile de mentionner l'analyse structurale des mythes élaborée par Claude Lévi-Strauss. En étudiant le mythe d'Œdipe, l'anthropologue affirme que certains mythèmes de ce mythe ont trait à l'autochtonie de l'homme¹³². Ainsi, le fait que le nom de Labdacos (père de Laïos) signifie « boiteux », celui de Laïos (père d'Œdipe) « gauche », celui d'Œdipe « pied-enflé », montre la persistance de l'autochtonie humaine¹³³. Lévi-Strauss s'explique :

En mythologie, il est fréquent que les hommes, nés de la terre, soient représentés, au moment de l'émergence, comme encore incapables de marcher, ou marchant avec gaucherie¹³⁴.

Par contre, le fait que Cadmos tue le dragon ou qu'Œdipe immole le Sphinx, traduit la négation de l'autochtonie de l'homme¹³⁵. Car le dragon est un monstre chthonien qu'il faut détruire pour que les hommes puissent naître de la terre, alors qu'il faut éliminer également le Sphinx, monstre femelle, dont la féminité est associée à la terre¹³⁶. Bref, à en croire Lévi-Strauss, le sens de ces mythèmes affirme que, chez les primitifs qui inventaient les mythes, on croyait que l'homme est né de la terre. Si les remarques de Lévi-Strauss nous intéressent, c'est parce que Laidronnette aime le serpent qui relève,

¹³⁰ *La Princesse Rosette*, p. 100.

¹³¹ *Ibid.*, p. 103.

¹³² Claude Lévi-Strauss, *L'Anthropologie structurale*. Paris : librairie Plon, 2010. p. 246.

¹³³ *Ibid.*, p. 248.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 247.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 246-247.

tout comme le dragon, d'un être terrien. Le penchant pour un tel être signifie vraisemblablement que notre héroïne est en quête de quelque chose de maternel, le lieu de son origine, la terre, sa mère.

En effet, le roi des paons ainsi que le Serpentin vert ne sont pas sans rapport avec les mères respectives de Rosette et de Laidronnette. Le roi des paons, en punissant ses victimes, les enferme dans la tour : « qu'on les mette au fond de ma grande tour », ordonne-t-il en voulant punir les deux frères de l'héroïne qui osent le tromper sur la beauté de leur sœur¹³⁷. Cela rappelle l'attitude de la reine-mère, laquelle se laisse convaincre par l'ermite et dit au roi de construire « une grosse tour¹³⁸ » pour y jeter sa fille. À ce propos, il est à noter que le roi des paons, tout violent qu'il soit, ne néglige pas le bien-être de ses prisonniers : « Lorsqu'ils furent dans la prison, le roi les envoie servir à merveille ; il les allait voir souvent¹³⁹ ». Cela rappelle curieusement l'attitude de la reine-mère qui, une fois la princesse enfermée dans la tour, « l'all[ait] voir tous les jours¹⁴⁰ ». L'analogie entre la mère et le roi des paons s'observe encore dans le fait que la princesse Rosette considère le paon comme l'animal totémique qu'il est défendu de manger. Informée par ses frères qu'on consomme la chair de cet animal, la fille s'en indigne : « Quoi [...] l'on ose tuer un si bel oiseau et le manger ? [...] quand j'en serai la reine, j'empêcherai bien que l'on en mange¹⁴¹ ». Dans *Totem et Tabou*, Freud explique ainsi le système totémique chez les hommes primitifs :

¹³⁷ *La Princesse Rosette*, p. 101.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

Qu'est-ce qu'un totem ? D'une façon générale, c'est un animal, comestible, inoffensif ou dangereux et redouté, plus rarement une plante ou une force naturelle (pluie, eau), qui se trouve dans un rapport particulier avec l'ensemble du groupe. Le totem est, en premier lieu, l'ancêtre du groupe ; en deuxième lieu, son esprit protecteur et son bienfaiteur qui envoie des oracles et, alors même qu'il est dangereux pour d'autres, connaît et épargne ses enfants. Ceux qui ont le même totem sont donc soumis à l'obligation sacrée, dont la violation entraîne un châtement automatique, de ne pas tuer (ou détruire) leur totem, de s'abstenir de manger de sa chair ou d'en jouir autrement¹⁴².

Et Freud ajoute : « Le totem se transfère héréditairement, aussi bien en ligne paternelle que maternelle¹⁴³ ». Ainsi, en interdisant de consommer la chair du paon, Rosette rehausse la valeur de cet animal en l'assimilant à son ancêtre voire à sa mère.

Le Serpentin vert, quant à lui, se rapproche de la mère de Laidronnette par voie de l'inversion des rôles. La princesse, à cause de sa laideur, n'inspire à la reine que de la répugnance. Cette répugnance est telle que la mère ne veut aucunement voir son enfant : « elle eut le chagrin de la voir enlaidir d'un instant à l'autre¹⁴⁴ », et pour que la laideur de sa fille ne blesse pas sa vue, la reine finit par renfermer la princesse dans un château dans le but de « cacher sa laideur¹⁴⁵ ». Cette relation dans laquelle la génitrice refuse tout contact visuel à l'égard de sa créature se retrouve dans le rapport entre l'héroïne et le serpent d'une manière inversée. À la première rencontre, l'animal

¹⁴² Sigmund Freud, *Totem et tabou*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001. p. 13.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Serpentin vert*, p. 217.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 218.

n'inspire à la princesse que le dégoût, si bien que celle-ci demande à la bête de s'absenter de ses yeux : « si tu cherches à me faire quelque plaisir, ne te montre jamais à mes yeux¹⁴⁶ ».

Chez les deux héroïnes, l'attachement à la terre-mère s'incarne dans la préférence pour les amants autochtones. Or qui dit quête dit manque. Un autre trait commun qui réunit Rosette et Laidronnette réside dans une séparation angoissante d'avec la mère. La porte de la tour qui enferme Rosette constitue une frontière infranchissable qui sépare pour toujours la prisonnière et sa mère. De même, Laidronnette se fait éloigner de sa génitrice en se retirant dans « le château des solitaires¹⁴⁷ ». Ce n'est qu'après la mort de ses parents que Rosette retrouve sa liberté. Il est pourtant à remarquer que seule la mort de sa mère la chagrine :

Enfin le roi et la reine tombèrent bien malade, et moururent presque en un même jour. Voilà tout le monde fort triste ; l'on s'habille de noir, et l'on sonne les cloches partout. Rosette était inconsolable de la mort de sa bonne maman¹⁴⁸.

De même, Laidronnette, pendant son séjour loin de ses parents, écrit des lettres, et le texte précise qu'il s'agit « des lettres de la reine Laidronnette à la reine sa mère¹⁴⁹ ». Alors, les deux filles s'attachent plus à leur mère qu'à leur père.

Manque d'amour maternel, les deux filles frustrées désirent les amants-animaux qui compensent en quelque sorte le manque. Sur le plan structural, les deux

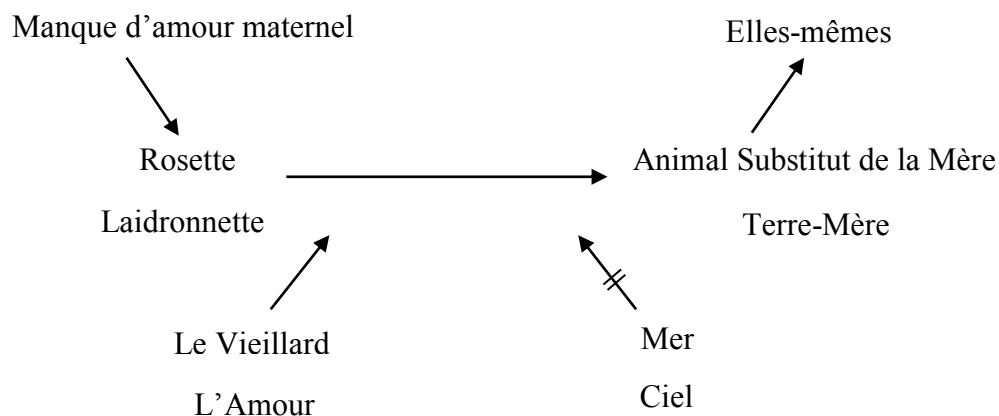
¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁸ *La Princesse Rosette*, p. 96.

¹⁴⁹ *Serpentin vert*, p. 226.

quêtes d'amour des deux héroïnes présentent une telle similitude que nous nous permettons de la visualiser par le schéma actantiel suivant.



Dans cette quête, les deux princesses se posent comme le sujet désirant et leur quête est motivée par le manque d'amour maternel. C'est l'amant-animal qui constitue l'objet de la quête et ce sont les princesses elles-mêmes qui en sont bénéficiaires. La quête relève d'un problème de l'espace dans la mesure où l'obstacle (« opposant », selon le terme greimasien) qui empêche le sujet de retrouver l'objet de son désir est constitué des espaces, en l'occurrence la mer et le ciel, qui éloignent nos héroïnes de leurs amants-animaux.

En d'autres termes, les deux princesses sont confrontées à une situation perturbante qui leur fait revivre leur frustration originelle à l'égard de leur mère. Les deux princesses se séparent cruellement de leur mère et, sur le plan spatial, elles sont condamnées à se trouver dans un autre lieu que leur génitrice : c'est la tour qui éloigne Rosette de la reine alors que les quatre murs du château des solitaires rendent impossible la rencontre de Laidronnette avec sa mère. C'est aussi le cas de la quête d'amour qui est tout d'abord contrariée par une frontière invisible. Ce qui rend le cas de la quête des amants-animaux plus intéressant, c'est la nature de l'espace-opposant.

Les objets de désir, le paon et le serpent, sont par essence la terre : l'obstacle qui contrarie la quête des deux princesses vient précisément du fait qu'elles se séparent de l'objet de leur désir parce qu'elles sont d'une manière ou d'une autre condamnées à être dans un espace de nature différente par rapport à la terre, à savoir la mer et le ciel. Une fois les sujets jetés dans ces espaces étrangers, la terre devient une zone inaccessible, les amants-terriens inabordables.

Rosette entreprend un voyage maritime à destination du royaume des paons dans l'intention d'épouser le roi des paons. Ce voyage est pourtant voué à l'échec car, jalouse et désireuse de remplacer la princesse par sa propre fille, sa nourrice se résout à l'éliminer en la jetant dans la mer¹⁵⁰. Se retrouvant sur son petit lit de plumes, qui n'est heureusement pas immergé, la pauvre princesse s'éloigne ainsi de la terre et de son prétendant.

De même, au moment où Laidronnette s'embarque pour quitter malgré elle et son royaume et sa mère, le texte décrit d'une manière poétique la barque qui s'éloigne du rivage et l'exilée qui « perdit la terre de vue : n'apercevant plus que le ciel et la mer¹⁵¹ ». L'héroïne revit une telle angoisse lorsque, poussée par sa curiosité fatale, elle découvre le Serpentin vert, ce qui oblige celui-ci à s'enfuir en pénitence. Pendant cette séparation, Laidronnette se loge dans le « bois de la montagne¹⁵² ». Là, elle a pour compagnon principal un serin, avec lequel elle passe la plupart de son temps. Or le serin est un animal aérien. La présence de ce serin qui accompagne notre héroïne

¹⁵⁰ *La Princesse Rosette*, p. 99.

Force est de constater que c'est toujours la Mère, ici incarnée par la nourrice, qui constitue la source de manque et de frustration.

¹⁵¹ *Serpentin vert*, p. 219.

¹⁵² *Ibid.*, p. 231.

montre ainsi que, pendant l'absence de son mari, celle-ci appartient plutôt au ciel qu'à la terre. Le Serpentin vert, quant à lui, étant donné qu'il se fait découvrir avant la date déterminée, est condamné à se retirer en enfer, cet espace souterrain que le texte nomme « ces lieux souterrains » et « la sombre demeure¹⁵³ ». Entre le ciel et l'enfer, la distance qui sépare les deux amants se situe d'ailleurs sur le plan vertical.

Situées dans les espaces étrangers à la terre, les deux princesses s'engagent dans une quête qui consiste à regagner la terre où se trouvent les objets de leur désir. Ce mouvement connote le désir de se réunir avec la Terre-Mère, voire celui de retourner au sein maternel.

L'entreprise de chacune de nos héroïnes connaît la réussite grâce au secours porté par les adjuvants. Dans le cas de Rosette, ce rôle est assumé par le vieillard, qui tire la princesse de la mer :

Lorsqu'il l'entendit parler si tristement, il en eut grande pitié, et rentra dans sa maison pour prendre un long crochet. Il s'avança dans l'eau jusqu'au cou, et pensa deux ou trois fois être noyé ; enfin il tira tant, qu'il amena le lit jusqu'au bord de l'eau¹⁵⁴.

Et le texte précise : « Rosette et Fretillon furent bien aises d'être sur la terre¹⁵⁵ », ce qui implique que le fait de regagner la terre procure le comble de satisfaction. Ayant passé de la mer à la terre, Rosette change d'habit, elle est « vêtue en paysanne¹⁵⁶ », c'est-à-dire en celle qui fait travailler la terre, le changement de vêtements marquant

¹⁵³ *Ibid.*, p. 235.

¹⁵⁴ *La Princesse Rosette*, p. 102.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

ainsi le déplacement spatial. Et suite à cet événement où elle se réunit avec la terre, la princesse trouve enfin l'amant-animal de son rêve qu'elle finit par épouser.

En ce qui concerne Laidronnette, devenue maintenant la reine Discrète, c'est grâce à l'Amour qu'elle retrouve son époux perdu. Pour se rendre aux enfers, il faut faire un déplacement vertical, c'est-à-dire « descendre dans ce ténébreux séjour¹⁵⁷ ». D'autre part, en admettant que la terre s'associe à la mère, le mouvement de descente dans le lieu souterrain connote le retour au sein maternel. D'abord, la princesse a besoin de la « branche de verdure¹⁵⁸ » avec laquelle il faut « frapper la terre¹⁵⁹ ». Puis grâce à cette branche et à l'Amour qui chante les paroles merveilleuses, la terre s'ouvre. Voici ces paroles :

Terre, obéissez à ma voix,

Reconnaissez l'amour, ouvrez-nous un passage

Jusques au triste rivage

Où Pluton impose des lois¹⁶⁰.

Enfin, notre héroïne se mélange avec la terre :

La terre obéit, elle ouvre son large sein, et par une descente obscure, où la reine avait besoin d'un guide aussi brillant que celui qui l'avait prise sous sa protection, elle arriva aux enfers [...] ¹⁶¹

¹⁵⁷ *Serpentin vert*, p. 235.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹⁶¹ *Ibid.*

La terre-mère accueille la princesse et la descente de celle-ci indique le mouvement de retour vers le lieu de son origine, le sein maternel. À cet égard, dans l'énoncé « [la terre] ouvrit son large sein », la présence du terme « sein » est bien révélatrice. Et comme Rosette qui trouve son bonheur en regagnant la terre, pour la reine Discrète, se fusionner avec la terre est loin de la terrifier. Elle dit à l'Amour :

Jusqu'aux enfers je suis prête à vous suivre ;

Cet horrible séjour me paraîtra charmant [...] ¹⁶²

Enfin, c'est grâce à ce voyage souterrain, mouvement lourd de signification, guidé par l'Amour, que notre héroïne retrouve son amant autochtone.

Dans les deux contes ici étudiés, la quête d'un amour maternel est spatialisée : l'attachement à la mère se métamorphose en attachement à la terre. Ce dernier attachement s'incarne à son tour dans le penchant pour les amants autochtones. S'unir à de tels amants signifie ainsi la réunion avec la Terre-Mère. Or le sein maternel relève d'un espace clos. Tout mouvement qui consiste à revenir dans cet espace connote donc un refus volontaire de s'ouvrir à de nouveaux horizons. Au lieu de nouvelles expériences, nos deux princesses préfèrent s'enfermer dans l'espace familial, représenté par leur penchant pour l'homme qui n'est là que pour leur rappeler leur mère.

¹⁶² *Ibid.*, p. 235.

2. L'Amant-plante

Chez les princesses de M^{me} d'Aulnoy, l'attachement à la terre-mère se traduit non seulement dans la préférence pour l'amant-animal, mais encore dans le penchant pour l'amant-plante. À ce propos, l'héroïne de *Fortunée* en offre un bon exemple. La mère de cette héroïne est incarnée par trois personnages et chacun est en quelque façon lié à la terre. Sa mère biologique est morte peu après sa naissance, elle retourne ainsi à la terre. Sa mère adoptive, qui nourrit et qui prend soin d'elle après la mort de la reine, est aussi liée à la terre car elle est laboureuse, métier qui consiste à travailler avec la terre. Cette laboureuse s'associe d'autant plus à la terre qu'elle se métamorphose en une poule, un animal terrien. Suite à cette mésaventure, le laboureur, son mari, en ne trouvant qu'une poule au lieu de sa femme, la croit morte, c'est-à-dire qu'elle retournerait à la terre. Outre la mère biologique et la mère adoptive, notre héroïne a encore une mère symbolique, incarnée par la fée-reine des Bois, sœur de sa mère. Son nom, reine des « Bois », évoque sans équivoque la terre. Dans le passé, ce personnage voulait adopter Fortunée car la mère de cette dernière, accouchant d'une fille, est menacée de mort par son époux et son beau-père. Mais cette volonté d'être mère adoptive n'est pas réalisée. Pourtant, la reine des Bois deviendra à la fin du conte la belle-mère de l'héroïne.

Fortunée a un tel attachement à la terre-mère que, sur le plan érotique, elle tend à la dendrophilie. Elle est attirée par... un œillet.

L'association entre l'œillet et la mère s'explique d'abord par le fait que le substantif « œillet », dénotant le nom d'une fleur, signifie aussi « petit trou rond permettant l'introduction d'un fil, d'un lacet, d'un cordage », ou encore « petite bague

destinée à protéger les bords d'un trou percé dans une matière fragile » (*Trésor de la langue française*). Les traits sémantiques d'un rond ou d'un trou connotent la féminité voire la maternité. D'ailleurs, le terme « œil » dans « œillet » évoque aussi un objet rond. Et il est à noter que l'œillet est la fleur emblématique de la fête des mères en France depuis le XIX^e siècle¹⁶³, ce qui prouve que, chez les Français, la fleur a quelque chose de maternel.

L'œillet dont notre héroïne tombe amoureuse est un prince métamorphosé. Sa métamorphose montre son lien étroit avec la terre. C'est sur un « parterre » de fleurs¹⁶⁴ qu'on installe le petit prince, après l'avoir sorti du palais dans l'intention de l'échanger contre la petite princesse Fortunée pour sauver la vie de celle-ci. Malheureusement, une fée, qui se dispute avec la reine-mère du petit prince, profite de la situation et jette un mauvais sort sur l'enfant : celui-ci est métamorphosé en œillet et le parterre est devenu le lieu de sa nouvelle vie. Même quand la malédiction a pris fin et que le prince a repris sa forme humaine, il ne quitte vraiment pas son origine terrienne :

un jeune adolescent plus beau que le jour ; il était habillé d'une longue veste mêlée d'or et de soie verte, rattachée par de grandes boutonniers d'émeraudes, de rubis et de diamants ; il avait une couronne d'œillets, ses cheveux couvraient ses épaules¹⁶⁵.

Tout en redevenant un être humain, le prince présente toujours un attribut bien visible d'un être botanique : une couronne d'œillets peut être considérée comme une

¹⁶³ Bureau d'études en énergétique & permaculture, « Bonne fête à toutes les mamans ! » [En ligne]. URL : <http://lepasdecote.com/oeillet-fete-des-meres/>.

¹⁶⁴ *Fortunée*, p. 182.

¹⁶⁵ *Ibid.*

métonymie de la plante. Une telle métonymie rappelle d'ailleurs le roi des paons qui porte une couronne de queue de paons. De même que le roi des paons reste toujours un animal terrien, de même le prince Œillet garde des traits constants qui lui rappellent qu'il était d'une espèce appartenant à la terre. Les habits du prince Œillet sont également à remarquer. Ces vêtements sont en soie, un produit de la terre, et sont décorés d'or et de boutons d'éméraldes, de rubis et de diamants, dont l'origine n'est rien d'autres que la terre. Barthes affirme qu'il y a « la Poétique du vêtement¹⁶⁶ ». Dans le cas de notre héros, sa façon de s'habiller connote le fait qu'il est par essence la Terre.

Pour Fortunée, aimer l'œillet lui permet de s'unir et à la terre et à la mère. En effet, cet amour n'est pas dépourvu d'une teinture incestueuse. La reine des Bois révèle à Fortunée : « votre mère [...] était ma sœur¹⁶⁷ » et Fortunée lui répond : « je connais que vous êtes ma tante¹⁶⁸ ». Ainsi, Fortunée et l'œillet sont cousins, et plus précisément, cousins du côté de la mère. C'est le sang maternel qui lie Fortunée à l'œillet. Ce sang maternel qui coule dans les veines de l'héroïne circule aussi dans le corps de l'œillet. Fortunée aime l'homme qui présente le sang de sa mère. On pourrait également dire, en empruntant le terme à la botanique, que les deux amoureux partagent la même racine¹⁶⁹.

Que notre héroïne ait un penchant pour un rapport consanguin, cela s'observe aussi dans sa relation avec son frère adoptif, Bedou. Il est surprenant que la sœur se montre excessivement douce à l'égard du frère et lui pardonne si facilement après

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Système de la Mode*. Paris : Éditions du Seuil, 1967. p. 239.

¹⁶⁷ *Fortunée*, p. 182.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ La racine a un rapport étroit aussi avec la mère puisque c'est la partie cruciale qui nourrit toute la plante et qui prolonge ainsi la vie.

toute sa méchanceté¹⁷⁰. Cette générosité excessive est mieux compréhensible quand on se rend compte de la tendance incestueuse de la fille.

L'attachement à la mère se réincarne dans l'attachement à la terre. Chez Fortunée, il est à remarquer que cette fille paraît hypersensible à l'odeur de la terre et des plantes. Par exemple, lorsqu'elle entre dans sa chambre, le texte parle de l'arôme terrestre : « elle la [sa chambre] trouva toute parfumée, et ne doutant point que ce ne fût l'odeur de ses œillets¹⁷¹ ».

Privée d'un parfum terrien, Fortunée est frustrée. Cela s'observe dans un épisode fort symbolique. Un jour, l'œillet, touché par de l'eau magique, commence à parler. Loin de plaire à Fortunée, la voix de la plante lui fait perdre la conscience : « lorsqu'elle entendit une voix fort douce qui sortait d'entre les branches, [elle] devint pâle et s'évanouit¹⁷² ». Pouvoir parler relève d'un signe humain. En parlant, l'œillet s'éloigne de son statut de plante et se met à quitter la terre. C'est ce qui frustre Fortunée et sa frustration est représentée par son évanouissement. En revanche, ce qui la ramène à la conscience est le parfum de la terre : « Elle eut à peine senti la fraîcheur de la terre, qu'elle ouvrit ses beaux yeux¹⁷³ ». L'odeur de la terre et la fragrance de l'œillet apportent la joie à Fortunée : « elle les [les œillets] sentait avec beaucoup de plaisirs¹⁷⁴ ». De plus, ce même parfum lui redonne la force :

¹⁷⁰ *Fortunée*, pp. 183-184.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷² *Ibid.*, p. 181.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

Beaux œillets, dont la variété me fait un extrême plaisir à voir, vous [...] fortifiez mon cœur affligé par le doux parfum que vous répandez¹⁷⁵.

À une telle hypersensibilité, s'ajoute comme un autre signe de l'attachement à la terre chez Fortunée le fait qu'elle préfère rester toujours paysanne. Dans les dernières pages du conte, la reine des Bois révèle la vraie identité de Fortunée en disant qu'elle n'est pas de la famille laboureuse : « j'ai un pressentiment qui m'assure que ce gros laboureur n'est pas votre frère¹⁷⁶ ». Voici la réaction de notre héroïne : « Toutes les apparences me persuadent qu'il l'est, madame, répliqua modestement la bergère, et je dois les en croire¹⁷⁷ ». La reine des Bois a beau la convaincre à nouveau, Fortunée reste ferme sur son idée : « On me l' [son origine princière] a dit depuis peu, [...] cependant oserai-je me vanter d'une chose dont je n'ai aucune preuve ? »¹⁷⁸. Sa détermination prouve son aspiration à rester bergère, femme appartenant essentiellement à la terre. Tandis que le rang princier l'éloigne de la terre, l'état paysan la maintient et l'attache à la terre, espace où elle s'enferme avec plaisir.

Il est enfin à constater que, dans la relation entre Fortunée et la terre incarnée par l'œillet, il existe un intermédiaire : l'eau. Cet élément constitue une preuve d'amour de l'héroïne à l'égard de la plante. Fortunée surveille toujours de très près l'œillet afin de savoir si ce dernier a besoin d'eau. Puis elle fait des efforts pour la chercher :

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

elle regarda s'ils [les œillets] avaient besoin d'être arrosés ; ils étaient fort secs. Elle prit sa cruche, et courut au clair de la lune jusqu'à la fontaine, qui était assez loin¹⁷⁹.

Fortunée arrose ensuite ses fleurs : « elle versa dessus toute l'eau qui était dans son vase d'or¹⁸⁰ ». L'eau intermédiaire sert également à chasser les rats qui sont ennemis de l'œillet : « elle en [de l'eau parfumée] jeta quelques gouttes sur le peuple souriquois ; en même temps la ratalle se sauva chacun dans son trou¹⁸¹ ». L'eau est donc à la fois nourricière et protectrice.

En ce qui concerne l'arrosage de l'œillet, Anne Defrance repère dans cet acte la relation entre mère et fils. Autrement dit, pour Defrance, Fortunée, en arrosant l'œillet, tient lieu de la mère allaitant :

Cet arrosage tint lieu d'allaitement. [...] Fortunée va donc servir de mère adoptive au prince son cousin avant d'être son épouse¹⁸².

La remarque et les arguments de Defrance sont fort intéressants. Mais dans notre perspective, cette eau parfumée peut être interprétée autrement. Contrairement à Defrance, nous prétendons que l'œillet représente la mère alors que Fortunée désigne l'enfant. Dans une telle relation, l'eau rapproche la mère de son enfant. En un mot, il s'agit du liquide amniotique. Pour nous en convaincre, référons-nous à l'épisode où, pour révéler ses sentiments, l'œillet compose une chanson dont quelques vers dévoilent le profond attachement entre les deux personnages.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Anne Defrance, *Les conte de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1998. p. 200.

Et votre belle main,
 D'une eau pure arrosait mon sein,
 Et quelquefois votre bouche adorable,
 Me donnait des baisers, hélas ! pleins de douceur¹⁸³.

On ne peut pas ne pas s'apercevoir du terme « sein », organe maternel par excellence, dans le deuxième vers. Pour décrire ce qui vient de la terre, le « sein » est un terme assez récurrent de M^{me} d'Aulnoy. Dans *Serpentin vert*, l'Amour frappe la terre à trois reprises et cette dernière ouvre son large « sein » pour que l'héroïne puisse entrer. Ici, Fortunée arrose le « sein » de la fleur, puis elle lui donne des baisers. Ce toucher affectueux, ce câlin par les lèvres, ce contact intime relèvent d'un acte érotique. En caressant le « sein » de la plante, Fortunée et la terre se fusionnent, elles ne font qu'un.

Fortunée s'enferme volontairement. Sur le plan érotique, sa libido ne dépasse pas son huis clos familial, la fille reste attachée à la figure maternelle, représentée par un cousin chez qui circule pleinement le sang de la mère. Sur le plan spatial, son espace est très réduit, puisqu'il ne se limite qu'à une poignée de terre représentée par le « pot¹⁸⁴ » où vit sa plante-fétiche. Attachée à la mère et à la terre, Fortunée ne s'ouvre pas à l'Étranger, espace comme personne, et préfère rester prisonnière de sa dendrophilie, qui lui permet de *s'enraciner* dans la sphère familiale.

¹⁸³ *Fortunée*, p. 183.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

3. L'auto-ensevelissement

L'attachement à la terre-mère qui implique un désir latent de revivre la vie intra-utérine se traduit enfin, chez certaines princesses, par la tendance à un enfermement volontaire de soi dans la terre. Ce penchant de l'auto-ensevelissement s'observe nettement dans *Gracieuse et Percinet*, dont l'héroïne s'attache à la figure maternelle d'une manière excessive. Un tel attachement s'esquisse dans la relation qui lie Gracieuse à la reine, sa mère biologique. Pour une fille telle Gracieuse, avoir sa génitrice toujours à son côté constitue une jouissance incomparable. Et il est à constater que, sur le plan spatial, chez cette princesse, s'attacher à la mère va de pair avec la préférence pour le clos. Chaque après-midi, au lieu de se promener dehors telle une adolescente ordinaire, notre princesse préfère s'enfermer dans son palais, puisque c'est là où se trouve sa chère maman. Le monde extérieur étant loin de la séduire, Gracieuse passe tous les jours des moments agréables avec sa mère et elle paraît « la plus heureuse princesse de l'univers¹⁸⁵ » dans ce château qui devient alors pour elle un paradis terrestre où son incarcération volontaire ne procure que de la joie. Le palais constitue un lieu enchanteur tant que la mère y est présente ; par contre, l'absence de cette figure créera dans l'espace un vide intenable. Hélas, c'est ce qui se passe effectivement quand la reine est morte et « Gracieuse pensa mourir aussi de douleur, d'avoir perdu une si bonne mère¹⁸⁶ ».

Mais le vide créé par le départ définitif de la reine-mère est vite comblé par l'arrivée de Grognon, qui assume ainsi le rôle de la mère de substitution. Pourtant, cette dame représente l'image renversée de la reine car il s'agit d'une marâtre. Autant

¹⁸⁵ *Gracieuse et Percinet*, p. 7.

¹⁸⁶ *Ibid.*

la mère biologique était généreuse, autant la belle-mère est méchante. En outre, l'image renversée de la bonne mère assumée par Grognon est d'autant plus accentuée qu'on pourrait assimiler ce personnage à une prostituée, figure tout à fait contraire à la mère nourricière. Afin de s'introduire dans le palais royal pour y devenir la nouvelle reine et la nouvelle mère de notre princesse, Grognon utilise de l'argent comme son passe-partout : elle offre ses biens pour séduire le roi et pour obtenir les postes souhaités. Voici la riche dame qui tente le souverain :

sachez que tous ces tonneaux sont pleins d'or et de pierreries : je vous en ferai le maître, à condition que vous m'épouserez. [...] il y a encore une condition, c'est que je veux être maîtresse de votre fille comme l'était sa mère ; qu'elle dépende entièrement de moi, et que vous m'en laissiez la disposition¹⁸⁷.

Le roi accepte la proposition : « je ne demande pas mieux ; dès demain si vous voulez. [...] Vous en serez la maîtresse¹⁸⁸ ». Le rapport sexuel entre le roi et Grognon s'appuie ainsi sur une vénalité, ce qui n'est pas sans rappeler la prostitution. Le roi appelle d'ailleurs Grognon « colombe », mais aux yeux de Gracieuse, sa belle-mère est une « chouette¹⁸⁹ », animal qui mène une vie nocturne, ce qui rapproche cette dernière d'une femme publique. Grâce à son argent, Grognon franchit le seuil du palais, s'intègre à cet espace et va jusqu'à envahir la chambre de la défunte reine-mère : « Quel moyen de la [Grognon] voir dans ces beaux lits que la reine ma bonne mère [celle de Gracieuse] avait si délicatement brodés de ses mains ? »¹⁹⁰. Dès lors, le

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

vide est complètement comblé, le poste de la figure maternelle éphémèrement laissée vacant trouve enfin son successeur : Grognon occupe le palais et elle remplace pleinement d'ores et déjà la reine disparue.

Le rapport entre Gracieuse et Grognon est très intéressant dans la mesure où la fille présente exactement la même attitude à l'égard de sa belle-mère, tout méchante qu'elle soit, qu'à l'égard de sa mère biologique : caractérisée par un attachement excessif à la figure maternelle, notre princesse ne peut se passer de sa marâtre de même qu'elle tient à sa génitrice. Seulement, son attachement à la marâtre est déguisé, pervers car son expression est essentiellement masochiste. Par-là, nous entendons le fait que Gracieuse, pour s'unir à sa marâtre, la provoque toujours de telle manière que celle-ci la punisse. La fille masochiste éprouve un besoin de punition de la part de la figure maternelle parce que cela lui permet d'avoir constamment cette figure à son côté. Les cris provocateurs sont en fait des appels pour l'amour. Ainsi, tout en sachant que paraître belle et élégante devant Grognon irritera cette dernière et que la fureur de celle-ci lui vaudra des punitions certaines, Gracieuse se vêtit plus belle que Vénus¹⁹¹ et monte sur un beau cheval magnifiquement orné. Face à cette belle princesse, la marâtre paraît « plus laide et plus mal bâtie qu'une paysanne¹⁹² » et « les seigneurs n'avaient des yeux que pour la princesse, dont ils admiraient la beauté¹⁹³ ». Folle de rage, Grognon désire immédiatement monter sur le cheval de Gracieuse¹⁹⁴, qui le lui cède. Mais la bête ne se soumet pas à la nouvelle cavalière : il saute et traîne Grognon de telle façon que cette dernière est couverte de terre et de plaie :

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

voilà le beau cheval qui se met à sauter, à ruer et à courir si vite, que personne ne pouvant l'arrêter, il emporta Grognon. Elle se tenait à la selle et aux crins ; elle criait de toute sa force ; enfin elle tomba le pied pris dans l'étrier. Il la traîna bien loin sur des pierres, sur des épines et dans la boue, où elle resta presque ensevelie. [...] elle était tout écorchée ; sa tête cassée en quatre ou cinq endroits, un bras rompu¹⁹⁵.

La belle-mère est gravement blessée, et la belle-fille en est plus ou moins responsable. Gracieuse étant maîtresse du cheval tortionnaire, ne pourrait-on pas dire que notre princesse laisse sa bête faire ce qu'elle désirerait secrètement ?

Sous le masque d'une sadique se dissimule une masochiste. En agressant sa marâtre, Gracieuse invite en fait celle-ci à la punir. Dans la chambre de la défunte reine maintenant occupée par Grognon, celle-ci ordonne qu'on y amène la belle-fille, la déshabille et la fouette :

À peine y fut-elle entrée, qu'on ferma les portes ; puis quatre femmes, qui ressemblaient à quatre furies, se jetèrent sur elle par l'ordre de leur maîtresse, lui arrachèrent ses beaux habits, et déchirèrent sa chemise¹⁹⁶. [...] Allons, allons, courage, criait impitoyable Grognon du fond de son lit ; qu'on me l'écorche, et qu'il ne lui reste plus un petit morceau de cette peau blanche qu'elle croit si belle¹⁹⁷.

En provoquant, Gracieuse satisfait à la fois son goût pour le clos et sa préférence pour l'intimité avec la mère. Son acte de provocation est la clé qui ouvre la porte de la

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Nous allons traiter plus tard d'une corrélation entre le fait d'être enfermé et le fait d'être nu.

¹⁹⁷ *Gracieuse et Percinet*, p. 12.

chambre de la reine, cet espace le plus intime de la mère, et lui permet, une fois la porte de la chambre fermée, de vivre l'intimité avec sa marâtre, tout comme, autrefois, la fille aimait s'enfermer dans le palais pour passer de bons moments avec sa génitrice.

Ce désir latent de s'enfermer dans le même lieu que la mère s'observe une fois de plus lors d'un tournoi organisé par le roi afin de vanter la beauté de Grognon. Gracieuse s'installe derrière sa belle-mère qui s'assied sur un grand balcon. Grognon croit qu'elle arrive à attirer le regard de tout le monde. Mais c'est Gracieuse qu'on admire : « Gracieuse était derrière elle, qui s'attirait mille regards : Grognon, folle et vaine, croyait qu'on n'avait des yeux que pour elle¹⁹⁸ ». L'humiliation de la belle-mère devient d'autant plus grande que Percinet, prince du royaume de féerie qui est amoureux de l'héroïne, apparaît au milieu du tournoi et déclare solennellement que Gracieuse est la plus belle de toutes les femmes. En agissant de cette manière, Gracieuse arrive à se faire punir. Cette fois, le châtement n'a plus lieu dans la chambre de la reine, mais dans une vaste forêt obscure, au milieu de laquelle la petite masochiste est abandonnée.

on la conduisit à cent lieues de là, dans une grande forêt, où personne n'osait passer [...]. Quand ils eurent percé jusqu'au milieu de cette horrible forêt, ils la firent descendre et l'abandonnèrent. [...] [Gracieuse] marcha quelque temps sans savoir où elle allait ; tantôt se heurtant contre un arbre, tantôt tombant, tantôt embarrassée dans le

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

buisson : enfin, accablée de douleur, elle se jeta par terre, sans avoir la force de se relever¹⁹⁹.

Ici, la forêt n'est aucunement un espace ouvert. Car, à l'intérieur de ce lieu sylvestre, Gracieuse ne voit rien tant il fait sombre. Elle ne peut pas non plus s'avancer. Cette forêt s'apparente dès lors à un espace clos. En plus, la forêt connote, d'après le symbolisme freudien, la féminité, étant donné sa complexité topographique²⁰⁰. L'image d'une Gracieuse coincée dans un espace féminin, clos, et sombre évoque ainsi l'état du fœtus au sein maternel, espace également clos et dépourvu de toute lumière. À cet égard, la forêt, comme la chambre, représente la zone la plus intime de la mère où notre princesse se plaît à s'enfermer.

Pendant que Gracieuse se perd dans la forêt, un événement se produit et mérite une attention soutenue. Pour justifier l'absence inattendue de la princesse, Grognon trompe le monde, en inventant une histoire de suicide de cette dernière. Elle dit au roi :

Cette misérable princesse s'est pendue dans la cave, je viens de la voir, elle fait horreur ; il faut vite ment l'enterrer et vous consoler d'une si petite perte²⁰¹.

Pour paraître plus convaincante, la marâtre va jusqu'à inventer le corps de sa belle-fille :

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. p. 184.

²⁰¹ *Gracieuse et Percinet*, p. 16.

Grognon [...] fit prendre une bûche, que l'on ajusta de cornettes, et bien enveloppée on la mit dans le cercueil ; puis, par l'ordre du roi, on lui fit un grand enterrement, où tout le monde assista en pleurant²⁰².

Mort volontaire, espace souterrain (la cave), espace fermé (le cercueil), enterrement : tout ne résulte que d'une pure imagination de la marâtre, certes. Mais, à notre avis, l'imaginaire de la belle-mère n'est pas si éloigné du fantasme de la belle-fille qu'il le paraît. Le suicide fabulé par Grognon n'est en effet pas sans rapport avec le masochisme effectif de Gracieuse, chez qui le besoin de punition n'est en fin de compte que le germe de la tendance suicidaire. En se faisant abandonner dans la forêt, où la vie n'est nullement assurée, la fille ne cherche-t-elle pas une mort volontaire sans le savoir ? De même, la fiction de la marâtre qui met sa belle-fille dans le cercueil, lequel est enterré, ne s'éloigne pas de la tendance de celle-ci pour un espace clos : de la cave à la tombe, en passant par le cercueil, cette image d'un espace de plus en plus réduit correspond parfaitement au mouvement de notre héroïne qui préfère rester enfermée dans le palais, accomplit des actes provocateurs qui l'amènent à la chambre dont on ferme la porte ainsi qu'à la forêt sans issue. Enfin, cave, cercueil, enterrement, tout fictifs que soient ces éléments, telle est exactement la représentation symbolique de l'espace maternel auquel notre princesse aspire profondément. La cave, comme un nom, désigne un lieu, mais le mot peut être aussi employé comme un adjectif, signifiant « qui présente une cavité » (*Le Petit Robert*), connotant ainsi une féminité certaine. Quant au cercueil et à l'enterrement, ces deux éléments évoquent, en psychanalyse, le sein maternel. À en croire Freud, l'existence d'un homme constitue un cycle où celui-ci rencontre successivement 3 images féminines : « la

²⁰² *Ibid.*

mère elle-même ; l'amante qu'il choisit à l'image de la première ; et pour terminer, la terre mère, qui l'accueille à nouveau en son sein²⁰³ ». Être enterré, c'est donc retourner dans le sein maternel. La fiction inventée par Grognon paraît d'autant plus intéressante qu'elle annonce la situation finale du conte : ce qui est ici imaginaire se réalise effectivement là ; Gracieuse, on verra, se suicide, s'enterre, et s'unit enfin à la figure maternelle.

Mais avant d'étudier la scène finale en question, reprenons notre investigation sur la personnalité de l'héroïne. Grâce à Percinet, Gracieuse sort de la forêt. Pourtant, au lieu de profiter de cette liberté et de se libérer de la tyrannie de la marâtre, elle retourne délibérément au palais où se trouve la mauvaise mère, comme si son besoin de maltraitance de la part de celle-ci était insatiable. Percinet propose à Gracieuse de rester avec lui dans son royaume de féerie. Mais notre héroïne refuse cette offre qui l'éloignerait de sa marâtre. La princesse quitte alors son sauveur sous prétexte de devoir être responsable des tâches à l'égard de son père.

Gracieuse lui [à Percinet] dit qu'elle n'avait pu dormir, [...] je me suis comptable de mes actions au roi mon père ; il vaut mieux souffrir que de manquer à mon devoir²⁰⁴.

Quel prétexte ! Depuis le début du texte jusqu'à la fin, aucun devoir de Gracieuse envers son père n'est mentionné. Si elle veut retourner au palais, ce n'est pas pour le devoir à l'égard de son père, mais parce qu'elle désirerait secrètement être enfermée encore une fois par sa marâtre ! Ainsi, malgré l'insistance de Percinet qui cherche à

²⁰³ Sigmund Freud, *Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985. p. 81.

²⁰⁴ *Gracieuse et Percinet*, p. 16.

convaincre Gracieuse de quitter le foyer de la marâtre, notre princesse persiste à retourner à celle-ci : « Quoi qu'il sût lui dire, elle s'entêta de partir²⁰⁵ ».

La fille se rend ainsi dans l'appartement de son père et soupe avec lui²⁰⁶. Dès que Grognon a appris ce retour provocateur, elle punit sa belle-fille, qui se retrouve ainsi dans l'espace de son choix, le clos :

Grognon [...] la traîna, avec le secours de ses femmes, dans un cachot où elle la fit déshabiller. On lui ôta ses riches habits, et on la couvrit d'un pauvre guenillon de grosse toile, avec des sabots dans ses pieds, et un capuchon de bure sur sa tête²⁰⁷.

Il est à constater que dans l'espace fermé où la fille s'enferme avec la figure maternelle, son corps devient nu. Ce n'est pas la première fois que le texte mentionne un certain rapport entre le clos et la nudité de la fille : rappelons que pendant le premier châtement, Gracieuse est également nue : « [quatre furies] se jetèrent sur [Gracieuse] par l'ordre de leur maîtresse, lui arrachèrent ses beaux habits, et déchirèrent sa chemise²⁰⁸ ». L'image du corps nu de la fille, dans la chambre de la mère ou dans l'espace dont la mère est maîtresse, évoque une existence intra-utérine. Il est absolument certain que dans le sein maternel, on est sans vêtement.

Le penchant pour l'enfermement volontaire dans un clos est étroitement lié au fantasme du retour au sein maternel. Tout ce qui éloigne Gracieuse de l'état de prisonnière sous la tutelle de la marâtre lui paraît donc indésirable. Ce désir de renoncer volontairement à la liberté s'observe nettement dans l'épisode où notre

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

héroïne doit subir trois missions terribles : dévider le fil d'un écheveau qui est gros comme quatre personnes ; trier une tonne de plumes d'oiseaux par leurs races ; apporter la petite boîte sans l'ouvrir au château propre à Grognon²⁰⁹. Gracieuse arrive à réussir à toutes ces tâches grâce aux secours portés par Percinet. À chaque fois, Percinet demande à Gracieuse de s'en aller, de se délivrer de la cruauté de la belle-mère. Une fille ordinaire aurait accepté dès la première demande. Mais ce n'est pas le cas pour notre masochiste. À trois reprises, Gracieuse renonce à la liberté en refusant d'accompagner le héros²¹⁰.

Il est curieux de noter que le nom de Percinet est lié à l'espace ouvert. Nous distinguons deux mots dans « Percinet » : d'une part, le verbe « percer » qui veut dire « faire un trou » ou « se frayer un passage en faisant une ouverture » (*Le Petit Robert*), d'autre part l'adjectif « net » qui signifie « clair, explicite, exprès, précis, tranché » (*Le Petit Robert*). Percinet (perce-si-net) ne cesse tout au long du conte de mettre Gracieuse à l'extérieur, de l'éloigner de tout enfermement. Mais Gracieuse renonce à ce « trou » qui aurait pu lui permettre de s'échapper aux maltraitances de sa marâtre : en refusant Percinet, notre héroïne rejette toute échappatoire.

La situation finale du conte représente la réalisation du fantasme du retour au sein maternel, à travers l'acte de l'auto-ensevelissement. Gracieuse ayant réussi à la troisième épreuve, la marâtre devient furieuse. Voulant se débarrasser de Gracieuse pour toujours, Grognon ordonne qu'on creuse la terre dans le jardin de façon à obtenir un grand trou. Elle tient à exterminer sa belle-fille en la poussant dans ce profond fossé :

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 18-21.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 18, 19, 21.

Elle fit faire un grand trou dans le jardin, aussi profond qu'un puits ; l'on posa dessus une grosse pierre. Elle s'alla promener, et dit à Gracieuse et à tous ceux qui l'accompagnaient : Voici une pierre sous laquelle je suis avertie qu'il y a un trésor, allons, qu'on la lève promptement ; chacun y mit la main, et Gracieuse comme les autres : c'était ce qu'on voulait. Dès qu'elle fut au bord, Grognon la poussa rudement dans le puits, et on laissa retomber la pierre qui le fermait²¹¹.

Et Gracieuse dit : « je suis enterrée toute vivante²¹² ».

Certes, Grognon commet un infanticide. Mais c'est Gracieuse qui la pousse à le commettre : elle ne cesse de provoquer sa mère. Celle-ci, ne pouvant pas supporter le comportement de la fille, agit de plus en plus violemment. Gracieuse est donc responsable de sa fatalité. Elle est enterrée, il est vrai. Mais on a l'impression qu'elle se fait enterrer, et on n'aurait pas tort de dire qu'elle s'enterre.

Il existe bel et bien un rapport intime entre la terre et la mère. Retourner à la terre n'est pas sans rappeler un retour au sein maternel. Les enfants ont tous une angoisse d'être enterrés vivants. Pourtant, à en croire Freud, cette angoisse déguise en réalité le désir de revivre l'existence intra-utérine :

Nombre de personnes décerneraient le prix de l'étrangement inquiétant à l'idée d'être enterré en état léthargie. Simplement, la psychanalyse nous a enseigné que ce fantasme effrayant n'est que la transmutation d'un autre qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, mais se soutenait au

²¹¹ *Ibid.*, p. 21.

²¹² *Ibid.*

contraire d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vivre dans le sein maternel²¹³.

Ainsi, le seul acte de l'auto-ensevelissement résume parfaitement toute la personnalité de notre héroïne de même que tous ses désirs latents. Pour la fille qui préfère l'enfermement à toute liberté, être enterrée pour toujours serait le comble de sa joie. Pour la fille qui présente manifestement une tendance masochiste, l'auto-ensevelissement relève par excellence d'un acte suicidaire. De surcroît, le retour au sein maternel signifie le refus de la vie et la préférence d'un retour en arrière, c'est-à-dire un retour à l'état prénatal. Enfin, pour la fille qui s'attache excessivement à la figure maternelle, s'unir à la terre lui permet de se réintroduire dans l'espace qui rappellerait le sein maternel, qu'elle aurait tant regretté en le quittant lors de sa naissance. En fin de compte, son cri « je suis enterrée toute vivante » serait un cri de jouissance.

Notons par ailleurs que, après son enterrement, Gracieuse se trouve dans un espace agréable, assimilable à un paradis :

elle aperçut le jour et le jardin rempli de fleurs, de fruits, de fontaines, de grottes, de statues, de bocages et de cabinets ; elle n'hésita point à y entrer²¹⁴.

Il s'agit du royaume de féerie. Dans notre perspective, cet espace de l'au-delà où notre princesse se retrouve après sa mort n'est rien d'autre que la

²¹³ Sigmund Freud, *Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985. p. 250.

²¹⁴ *Gracieuse et Percinet*, p. 21.

représentation métaphorique du sein maternel. En effet, ce sein est pour tout enfant un paradis perdu :

La signification de cette étiquette [le fantasme de retour dans le sein maternel] est si claire qu'il n'y a rien à gloser, sauf pour préciser que ledit fantasme est couramment entendu comme désignant le paradis, le jardin d'Éden prénatal [...] ²¹⁵.

En s'attachant à la mère, les princesses de M^{me} d'Aulnoy présentent un goût extravagant pour la terre. En ce qui concerne la manifestation de ce goût, certaines prennent les animaux pour l'objet de leur désir. D'autres préfèrent les plantes pour combler leur sexualité. Et il en est qui va jusqu'à, pour retrouver sa mère, se faire enterrer.

Eric Fromm évoque la notion d'« angoisse de la liberté²¹⁶ ». Dans l'univers de M^{me} d'Aulnoy où l'état de prisonnier est à s'en libérer à tout prix, il est pourtant des princesses caractérisées par ladite angoisse. Au lieu d'aspirer à l'espace sans limite pour s'y épanouir, ces princesses préfèrent rester prisonnières soit de leur propre image, soit de leur passé, soit de leur mère. Narcissisme, esclavage du temps révolu, volonté ardente de retourner au sein maternel : tels sont les désirs déguisés chez les princesses qui s'enferment volontairement. Ces désirs des filles délibérément enfermées sont peu ordinaires. En effet, Jean de la Fontaine, auteur contemporain de notre conteuse, n'écrit-il pas dans une de ses fables :

²¹⁵ Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées par Freud*. Paris : Nathan, 1996. p. 25.

²¹⁶ Eric Fromm, *The Fear of Freedom*. Cornwall : Routledge, 2008.

« [...] la raison d'ordinaire

N'habite pas longtemps chez les gens séquestrés. »²¹⁷ ?

(« L'Ours et l'Amateur des Jardins »)

Dans le chapitre précédent, on a vu que l'ouverture spatiale va de pair avec la libération sexuelle et qu'en quittant la prison, les prisonniers trouvent dans l'espace ouvert la voie royale de la satisfaction de leur désir érotique. Apparemment, cette conclusion semble être une image tout à fait opposée de la conclusion de la présente étude. En réalité, que les princesses de M^{me} d'Aulnoy aspirent à l'ouvert ou qu'elles préfèrent le clos, un lien les réunit les unes aux autres : ces princesses tiennent toutes à libérer leur désir sexuel. Seulement, certaines d'entre elles trouvent dans l'espace sans issue une terre qui les ouvre pourtant à la réalisation de leur désir. Au terme de cette étude, nous pouvons donc dire avec certitude que, chez notre conteuse, l'espace et la sexualité sont très complexes et dynamiques. Alors que certaines de ses princesses brisent la porte de la prison afin de délivrer non seulement leur corps, mais aussi Éros maître de ce corps, d'autres, qui aspirent à la même libération sexuelle, ont recours paradoxalement à l'enfermement volontaire.

²¹⁷ Cité par André Lagarde et Laurent Michard, *XVII^e siècle, Les grands auteurs français*. Paris : Bordas, 1970. p. 243.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Qu'est-ce qu'une Femme daulnoyenne¹ ? Les trois études qui constituent notre recherche permettent d'aboutir à cette conclusion : *c'est une femme qui a besoin d'un espace propre à la satisfaction de son désir sexuel*. Cette femme paraît contradictoire puisque son Éros est susceptible de s'épanouir et dans l'espace ouvert et dans l'espace fermé. Tantôt le clos retient son corps de bouger et empêche surtout sa libido de jouir. Tantôt l'espace dont elle ferme elle-même la porte lui permet curieusement d'être libre de satisfaire son désir et l'ouvre paradoxalement au monde de volupté. Enfermée, la Femme daulnoyenne est sexuellement frustrée, perversie, corrompue : la lumière altérée, filtrée par la porte de la prison, l'éblouit et trouble tellement son jugement que son goût érotique est avili ; les murs l'immobilisent et clouent sa sexualité dans un arrêt de développement psychosexuel et dans un infantilisme troublant ; les grilles la séparent du monde extérieur et elles la coupent de sa nature, l'aliènent, la privent de sa sexualité naturelle. Or l'Éros ne se soumet à aucune borne : enchaîné, il cherche à tout prix son émancipation. Ainsi, la Femme daulnoyenne, prisonnière, peut même devenir complice de Thanatos pour briser la porte de son huis clos et pour plaire à Éros : pour délivrer et son corps et son érotisme, la prisonnière passe pour une meurtrière, une Électre, voire une castratrice ; au cas où la prison serait vraiment sans issue, l'aspiration à la liberté devient tellement forte que la mort paraît salutaire car la prisonnière n'a pas peur de se faire une masochiste et une suicidaire pour s'émanciper. Une fois libéré, Éros déploie ses ailes et vole dans tous les azimuts. La douce lumière de la liberté procurée

¹ Nous nous permettons le néologisme.

par l'espace ouvert permet à la Femme daulnoyenne de jouir sans borne. En franchissant le seuil de la prison, cette femme neutralise toutes les frontières de la sexualité : père/fille, mère/fils, frère/sœur, actif/passif, ces oppositions n'ont plus de valeur ; la femme libérée prend l'initiative dans l'activité sexuelle et, au lieu de rester un objet passif, prend l'homme pour objet de sa consommation ; libre, elle ne s'arrête même pas devant le tabou de l'inceste. En outre, faute de murs, le corps avance dans le même sens que la sexualité : dans l'espace ouvert où le temps passe selon son rythme régulier et naturel, Éros connaît son plein développement, son évolution normale, son perfectionnement qui aboutit à sa sublimation. Voici l'image d'un Éros qui trouve dans un espace sans impasse une jouissance sans limite. Pourtant, cet Éros paraît aussi contradictoire car il est à la fois claustrophobe et agoraphobe. Certes, l'ouvert connote la liberté, mais l'espace sans repère peut aussi signifier l'absence de sécurité. C'est ainsi que la Femme daulnoyenne, se sentant mal à l'aise à l'extérieur de son abri, préfère retourner dans l'espace fermé qui, tout en lui privant d'une liberté physique, lui assure pourtant la délivrance de son être sexuel. L'espace ouvert ne convient guère à celle qui est obsédée par sa propre image, son propre passé, et sa propre mère. Ces trois obsessions ne se satisfont qu'à condition de devenir prisons où la Femme daulnoyenne s'enferme volontairement : la narcissique atteint le comble de sa joie une fois qu'elle se noie éternellement dans sa propre image ; le bonheur de l'obsédée du passé s'explique par le fait qu'elle prolonge pour toujours son passé ; la volupté de celle qui s'attache excessivement à sa mère se réalise dès qu'elle retourne s'enfermer dans le sein maternel.

En d'autres termes, la Femme daulnoyenne, telle qu'elle s'observe à travers les 25 contes de sa créatrice, relève d'une *femme contradictoire qui se trouve dans un*

espace ambivalent. Contradictoire, elle aspire à la fois à la liberté et à la sécurité, deux désirs qui le plus souvent s'excluent. L'existence de cette femme est d'autant plus ambiguë que, où qu'elle se trouve, les espaces, clos comme ouvert, sont toujours ambivalents. L'espace ouvert contribue essentiellement à la découverte du monde et à des expériences réelles de la vie sexuelle, lui permettant ainsi d'évoluer aussi bien physiquement que sexuellement. Mais cette liberté de mouvement s'achète au prix des risques, des menaces, des dangers que représente le monde sans murs protecteurs : la prisonnière, tenant à s'évader de sa prison, ne sait jamais si, à l'extérieur, le premier venu qu'elle rencontre est un prince charmant ou un pervers cannibale. De même, l'espace fermé assure la protection, le repos, la paix, en échange de quoi notre prisonnière s'oblige cependant de sacrifier sa chère liberté, de s'aliéner, d'arrêter son développement, et de rester infantile pour toujours : l'existence intra-utérine n'est pas à proprement parler une vie, pourtant le sein maternel représente cette prison, tout en privant la liberté, qui assure un nirvana introuvable à l'extérieur de ce sein. De deux choses l'une, liberté menaçante ou prison rassurante. Ainsi, la Femme daulnoyenne est toujours comblée et frustrée en même temps puisque chacun des deux espaces éventuels ne peut répondre qu'à l'un de ses deux désirs contradictoires. Rien d'étonnant que la Princesse daulnoyenne soit curieusement une rebelle revendiquant l'indépendance et une prisonnière soumise en même temps.

Que la Femme daulnoyenne, avec ses contradictions et ambivalence, représente-t-elle ? D'abord, la femme du XVII^e siècle, époque à laquelle appartient notre conteuse. Force est de constater que la condition féminine au Siècle de Louis-le-Grand est

difficile : la femme doit se soumettre successivement aux autorités de ses parents, de la religion (Dieu), et de son mari ; en un mot, sa vie entière s'apparente à une prison perpétuelle. Maison, couvent, foyer conjugal ne sont que les avatars de l'emprisonnement.

Il est vrai que c'était le mariage ou le couvent. Il arrivait que les filles fussent enfermées à perpétuité dans un couvent, quand les parents voulaient réserver tout leur patrimoine aux enfants mâles ou à l'une des sœurs pour leur faire conclure un mariage plus brillant².

Du couvent au mariage, il s'agit tout simplement du passage d'une prison à une autre : « La femme mariée est souvent coupée du monde. Son mari peut la battre, surveiller ses relations, sa correspondance³ ». Sous une telle condition, certaines femmes cherchent à s'émanciper. Ainsi est né le mouvement dit « Préciosité ». Les Précieuses sont féministes avant la lettre.

Ce courant est en réalité l'une des premières manifestations des revendications féministes. Au-delà des excentricités, ces femmes réclament non seulement le droit à l'instruction, mais aussi celui d'être respectées, reconnues dans leur dignité. Quelques cercles précieux s'interrogent même sur les fondements du mariage et de la famille, militent pour le mariage à l'essai, le divorce, l'espacement des maternités⁴.

² Jean Butin, *L'école des Femmes, Molière*. Coll. Profil d'une œuvre. Paris : Hatier, 1984. p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ Francis Collet, *Histoire des idées de l'Antiquité à nos jours, Précis de culture générale*. Paris : Ellipses, 2008. p.120

Les Précieuses brillent dans le salon, elles s'évadent ainsi de leur prison conjugale, en quittant le lit de leur mari et la cuisine qui les enferment indignement. Or, comme les contes de M^{me} d'Aulnoy le suggèrent, la liberté a un prix à payer. Dans une société où les femmes sont condamnées à se soumettre à l'autorité masculine, on ne se libère pas de cette autorité impunément. L'existence émancipée revendiquée par les Précieuses est une existence menaçante car ces Précieuses, en osant défier la « prison » qui leur est destinée, se voient ridiculisées.

Dans une culture machiste, dans laquelle la femme n'existe que par l'homme, on peut comprendre qu'on n'ait pas résisté à la tentation de transformer des revendications légitimes en prétentions grotesques ; c'est ce que font tous les exploiters lorsqu'ils sont confrontés à leurs exploités qui osent réclamer leurs droits⁵.

Et l'ambivalence de l'emprisonnement se distingue du moment que les femmes en général semblent préférer rester prisonnières de leur condition indigne plutôt que de s'exposer à quitter cette condition. D'après Simone de Beauvoir, être libre, c'est assumer pleinement son existence, c'est être responsable. Or, selon l'auteur du fameux *Deuxième sexe*, la responsabilité est un travail assez lourd pour que les femmes abandonnent délibérément et leur responsabilité et leur liberté. Donc, par une mauvaise foi, ces femmes acceptent la condition féminine, le rôle du « deuxième » sexe, que la société (machiste) leur impose puisque cette condition leur permet de renoncer à leur responsabilité. Et les femmes opprimées deviennent ainsi complices des hommes oppresseurs.

⁵ *Ibid.*

Tels les pouilleux insouciantes qui grattent allégrement leur vermine, tels les joyeux nègres riant sous les coups de chicote et ces gais Arabes du Souss qui enterrent leurs enfants morts de faim avec le sourire aux lèvres, la femme jouit de cet incomparable privilège : l'irresponsabilité. Sans peine, sans charge, sans souci, elle a manifestement « la meilleure part ». [...]

Le fait est que les hommes rencontrent chez leur compagne plus de complicité que l'opresseur n'en trouve habituellement chez l'opprimé ; et ils s'en autorisent avec mauvaise foi pour déclarer qu'elle a *voulu* la destinée qu'ils lui ont imposée. On a vu qu'en vérité toute son éducation conspire à lui barrer les chemins de la révolte et de l'aventure ; la société entière – à commencer par ses parents respectés – lui ment en exaltant la haute valeur de l'amour, du dévouement, du don de soi et en lui dissimulant que ni l'amant, ni le mari, ni les enfants ne seront disposés à en supporter la charge encombrante. Elle accepte allégrement ces mensonges parce qu'ils l'invitent à suivre la pente de la facilité : et c'est là le pire crime que l'on commet contre elle ; dès son enfance et tout au long de sa vie on la gâte, on la corrompt en lui désignant comme sa vocation cette démission qui tente tout existant angoissé de sa liberté ; si on invite un enfant à la paresse en l'amusant tout le jour sans lui donner l'occasion d'étudier, sans lui en montrer l'utilité, on ne dira pas quand il atteint l'âge d'homme qu'il a choisi d'être incapable et ignorant : c'est ainsi qu'on élève la femme, sans jamais lui enseigner la nécessité d'assumer elle-même son existence ; elle se laisse volontiers

aller à compter sur la protection, l'amour, le secours, la direction d'autrui ; elle se laisse fasciner par l'espoir de pouvoir sans rien *faire* réaliser son être⁶.

Ensuite, la Femme daulnoyenne, c'est M^{me} d'Aulnoy elle-même. « Mes princesses, c'est moi », aurait dit notre baronne. Nous ne prétendons pas faire ici une psychanalyse de l'auteur, encore que, à en croire Marie-Agnès Thirard, il existe un rapport identificatoire entre l'auteure et ses personnages⁷. Telles ses princesses, notre baronne paraît une femme contradictoire. D'un côté, il s'agit d'une femme qui aspire à l'émancipation. Sophie Raynard affirme que M^{me} d'Aulnoy appartient à « la seconde préciosité⁸ », et nous venons de voir que ce mouvement revendique une émancipation féminine. À propos de sa vie privée, les données biographiques nous apprennent que la précieuse se marie avec un baron mais la vie conjugale n'est pas agréable. On prétend que « le baron est libertin, il apprécie autant les liaisons féminines que masculines et la jeune épouse est sans doute maltraitée⁹ ». Quand le foyer conjugal devient une prison invisible, la marquise, comme ses princesses rebelles, n'hésite pas à avoir recours à l'agressivité pour s'en libérer. M^{me} d'Aulnoy s'apparente à une femme castratrice du moment qu'elle entreprend d'éliminer son mari.

⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, tome 2*. Paris : Gallimard, 1986. pp. 639-640.

⁷ Marie-Agnès Thirard, *Les contes de Madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*. (thèse). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Septentrion, 1998. p. 104.

⁸ Sophie Raynard, *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*. Nous accédons à l'ouvrage grâce au site : book.google.co.th

⁹ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S. A., 1998. p. 14.

[Elle] cherche à se débarrasser d'un époux alors couvert de dettes. Aidée par sa mère, Madame d'Aulnoy complotte contre lui et réussit à le faire inculper pour crime de lèse-majesté. Il risquerait la décapitation pour un tel forfait¹⁰.

En psychanalyse, la décapitation que risque le baron à cause du complot de sa femme signifie, rappelons-nous, la castration. Voulant éliminer son époux, M^{me} d'Aulnoy encourage d'autres femmes à en faire autant : « une exubérante madame d'Aulnoy qui avait essayé de se débarrasser de son mari [...] avait peut-être aidé une amie à empoisonner le sien¹¹ ».

Femme qui ne se soumet pas à l'autorité masculine et qui ne consent pas à ce qu'aucune prison ne l'enferme, M^{me} d'Aulnoy présente pourtant, d'un autre côté, une certaine agoraphobie et refoule vainement un désir puissant de se mettre à l'abri dans un clos rassurant. Nous nous permettons de citer ce passage, rédigé par Nadine Jasmin, qui retrace avec concision la vie de la baronne.

Notre conteuse naît en 1650 ou 1651, dans une famille de bonne noblesse normande. Elle épouse en 1666, à Paris, François de la Motte, baron d'Aulnoy, de trente ans plus âgé qu'elle. Le couple connaît rapidement des difficultés financières et conjugales, qui vont s'aggravant jusqu'en 1669. À cette date, la mère de M^{me} d'Aulnoy, marquise de Gudane de par son second mariage, complotte avec son amant le marquis de Courboyer et deux autres complices, afin de faire accuser son gendre

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Paris : Kimé, 2001. p. 27.

de crime de lèse-majesté. Mais le complot tourne mal et se retourne contre ses instigateurs, qui se retrouvent emprisonnés et condamnés. Deux d'entre eux sont exécutés, dont l'amant de M^{me} de Gudane, tandis que cette dernière s'exile en Espagne. Elle y jouera un rôle d'espionne au service des monarchies espagnole et française, jusqu'à sa mort à Madrid, en 1702. Quant à M^{me} d'Aulnoy, sous le coup, comme sa mère, d'un ordre d'arrestation, elle aurait été fugitivement emprisonnée à la Conciergerie, en décembre 1669. Suivent vingt ans d'ombre, de 1670 à 1690. M^{me} d'Aulnoy aurait voyagé à l'étranger, en Angleterre à plusieurs reprises, ainsi qu'en Espagne où vivait sa mère¹².

Ne voit-on pas par là que chez la conteuse, il existerait une certaine tendance à « l'enfermement volontaire », telle qu'on l'a observée chez ses créatures ? L'agressivité est la sœur jumelle du masochisme. La baronne conspire la chute de son mari et c'est elle qui est arrêtée et est mise en prison. Le complot contre son homme lui vaut non seulement la prison, mais aussi un séjour au couvent, un autre espace fermé : « Madame d'Aulnoy en est quitte pour un séjour de pénitence au couvent¹³ ». En outre, étant donné que certains des comploteurs sont exécutés, on pourrait dire que le complot qui est mal conçu et qui tourne mal relève d'un acte suicidaire. En menaçant la vie de son époux, Madame d'Aulnoy risque la sienne. On prétend même que « [la] baronne n'échappe à l'arrestation qu'en empruntant un escalier dérobé pour aller se cacher sous

¹² Nadine Jasmin, « Naissance du conte féminin » in *Contes de fées*. Édition critique établie par Nadine Jasmin. Paris : Éditions Champion, 2002. pp. 10-11.

¹³ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie DROZ S. A., 1998. p. 14.

un catafalque dressé dans une église voisine¹⁴ ». Le complot qui vise à éliminer autrui amène ainsi la conspiratrice à l'espace de la mort, incarné par le « catafalque ».

Surtout, ne voit-on pas chez M^{me} d'Aulnoy une fille qui, telle Gracieuse, s'attache excessivement à sa mère ? Le rapport entre la fille et la mère doit être si intime que les deux femmes peuvent collaborer à se débarrasser d'un homme. Et quand la vie conjugale qui l'éloigne de la chaleur maternelle n'est plus vivable, la fille *retourne* enfin à la génitrice. C'est auprès du corps de la mère que M^{me} d'Aulnoy trouve son appui, son confort, son repos, sa paix. L'Espagne, que notre baronne choisit pour son exil, pourrait être considérée comme la terre-mère, voire le sein maternel puisque c'est précisément là que « vivait sa mère ».

Enfin, la Femme daulnoyenne, c'est nous, l'homme (et, bien entendu, la femme) du XXI^e siècle. Voilà la valeur des contes de fées de M^{me} d'Aulnoy. La conteuse a su créer une œuvre dont le message s'avère si universel qu'aucune prison de temps ne le fixe au XVII^e siècle et qu'aucune frontière ne le rend valable seulement en France. Depuis toujours, l'homme aspire à la liberté. Diderot ne dit-il pas « la liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison¹⁵ » ? Le problème est que la liberté humaine est toujours aliénée. Qu'on trouve dans tous les 25 contes de M^{me} d'Aulnoy la présence des prisons, ce n'est point une exagération de la part de la conteuse. La prison est omniprésente, et la vie

¹⁴ Élisabeth Lemirre (éditrice), *Le Cabinet des fées*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2000. p. 3.

¹⁵ Cité par Georges Décote et al., *XVIII^e siècle*. Coll. Itinéraires littéraires. Paris : Hatier, 1989. p. 231.

n'en est en fin de compte qu'une. Rousseau affirme : « l'homme est né libre et partout il est dans les fers¹⁶ ». Cette fameuse formule du philosophe des Lumières trouve un écho au XX^e siècle au moment où Apollinaire, dans un de ses poèmes, s'exprime :

J'écoute les bruits de la ville
 Et prisonnier sans horizon
 Je ne vois rien qu'un ciel hostile
 Et les murs nus de ma prison.

(*Alcools*)¹⁷

Mais, ainsi les princesses de M^{me} d'Aulnoy, l'être humain est un être complexe et contradictoire. Autant il n'aime pas être enchaîné, autant il peut parfois céder lui-même sa propre liberté. Tant d'événements historiques prouvent qu'au nom de la paix, le genre humain est capable de renoncer à la liberté. Et, à en croire Freud, la naissance permet de se libérer du corps maternel. Mais cette libération paraît plutôt traumatisante. La vie hors du sein maternel assure l'autonomie de l'être, mais cette autonomie s'achète au prix de tant de troubles, de soucis, de bouleversements, d'angoisses. Ainsi, au fond de tous, on aspire à retourner à la prison tant regrettée.

Par rapport à ce monde dans lequel nous sommes venus sans le vouloir, nous nous trouvons dans une situation telle que nous ne pouvons pas le supporter d'une façon ininterrompue. Aussi nous replongeons-nous de

¹⁶ Cité par Georges Décote et al., *XVIII^e siècle*. Coll. Itinéraires littéraires. Paris : Hatier, 1989. p. 270.

¹⁷ Cité par Sylvie Poisson-Quinton, *Compréhension écrite Niveau 1*. Paris : CLE International/SEJER, 2004. p.71.

temps à autre dans l'état où nous nous trouvions avant de devenir au monde, lors de notre existence intra-utérine¹⁸.

L'être humain, avec toutes ses contradictions, trouve ses incarnations parfaites dans l'œuvre de M^{me} d'Aulnoy. Loin d'être un genre enfantin et léger, les contes de fées de cette conteuse ont su solennellement traduire, grâce à l'art de l'érotisation de l'espace et de la spatialisation de la sexualité, la complexité ainsi que la profondeur de nous tous, depuis l'enfermement jusqu'à la libération.

¹⁸ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001. pp. 97-98.

Freud explique ici le plaisir du sommeil : dormir permet à l'homme de revivre l'existence intra-utérine. Or les contes de fées sont réputés d'être un genre à faire dormir. En contant, M^{me} d'Aulnoy n'essaie-t-elle pas de nous ramener dans le sein maternel ?

RÉFÉRENCES

- Aberlenc-Bertossi, Frédérique et al. « La détermination du sexe chez le palmier dattier » in *Biotechnologie du palmier dattier*. [En ligne] , 2010. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers12-09/010051496.pdf
- Abraham, Karl. « Esquisse d'une histoire du développement de la libido fondée sur la psychanalyse des troubles mentaux ». in *Œuvres complètes II*. Paris : Éditions Payot & Livages, 2000.
- Albert, Jean-Pierre. « Le symbolisme du vin dans la liturgie catholique » in Catalogue de l'exposition *La vigne et le vin*. [En ligne] Cité des Sciences et des techniques, 1988. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333247>
- Amato, Deborah. *Les Contes de fées oubliés : vision d'un monde plus égal*. (Honors Theses)[En ligne], 2013. <http://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/673>
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.
- Barthes, Roland. *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil, 2002.
- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963.
- Barthes, Roland. *Système de la Mode*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- Bellemin-Noël, Jean. *Contes et leurs fantasmes*. Paris : Presses universitaires de France, 1983.

- Bellemin-Noël, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées par Freud*. Paris : Nathan, 1996.
- Bellemin-Noël, Jean. « *Misti de Maupassant* ». in *Interlignes, essais de textanalyse*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- Bloom, Rori. « Technicians of Enchantments: Versailles in the Work of Perrault and Aulnoy » in *Lieux et culture dans la France du XVII^e siècle*. (Proceeding of a meeting organized by the Society of Seventeenth-Century French Studies and the North American Society for Seventeenth Century French Literature and held at Queen Mary, University of London in July 2011.) Berne : Peter Lang AG, 2012
- Bottigheimer, Ruth B. « Marie-Catherine d'Aulnoy, Tales of the Fairies (1697) and New Tales, or The Fashionable Fairies (1698) » in *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. New York : SUNY Press, 2012.
- Bruce-Mitford, Miranda et al. *Signs and Symbols*. New York : DK Publishing, 2008
- Bureau d'études en énergétique & permaculture, « Bonne fête à toutes les mamans ! » [En ligne]. <http://lepasdecote.com/oeillet-fete-des-meres/>.
- Butin, Jean. *L'École des femmes*. Coll. Profil d'une œuvre. Paris : Hatier, 1984.
- Cagnat-Debœuf, Constance. « Préface » in *Madame d'Aulnoy, Contes de fées*. Paris : Gallimard, 2008.
- Calvet, Jean et Marcel Cruppi. *Les animaux dans la Littérature Française*. Paris : Fernand Lanore, 1956.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.

- Carlier, Christophe. *La clef des contes*. Paris : Ellipses poche, 2016.
- Cazenave, Michel. *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996.
- Chartier, Jean-Pierre. *Introduction à la pensée freudienne, Les concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions de Payot, 2001.
- Collet, Francis. *Histoire des idées de l'Antiquité à nos jours, Précis de culture générale*. Paris : Ellipses, 2008.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London : Routledge, 1997.
- Daval, Roger. *Histoire des idées en France*. Paris : Presses universitaires de France (collection Que sais-je ?), 1977.
- Davies, Stevie. *The Feminine Reclaimed : The Idea of Woman in Spenser, Shakespeare, and Milton*. Kentucky : The University Press of Kentucky, 1986.
- de Beauvoir, Simone. *Le Deuxième sexe, tome 2*. Paris : Gallimard, 1986.
- Décote, Georges et al. *XVIII^e siècle*. Coll. Itinéraires littéraires. Paris : Hatier, 1989.
- Defrance, Anne. *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Librairie Droz S.A., 1998.
- Degraff, Amy Vandelyn. *The Tower and the well : a psychological interpretation of the fairy tales of Madame d'Aulnoy*. Birmingham : Summa publications, INC., 1984.

- Dolto, Françoise. *Psychoanalyse et pédiatrie*. 1971. [En ligne]
http://psycha.ru/fr/dolto/1971/psychoanalyse_pediatrie6.html#toc17
- Doniger, Wendy. *Śiva : the erotic ascetic*. New York : Oxford University Press, 1981.
- Duggan, Anne E. *Enchantements désenchantés : Les contes queer de Jacques Demy*.
 (traduit de l'anglais par Jean-François Cornu). Rennes : Presses universitaires
 de Rennes, 2015.
- Duggan, Anne E. "Nature and Culture in Fairy Tale of Marie-Catherine d'Aulnoy" in
Marvels & Tales: Journal of Fairy Tale Studies, Vol. 15, No. 2. Detroit:
 Wayne State University Press, 2001.
- Duggan, Anne E. *Salonnières, Furies, and Fairies : The Politics of Gender and
 cultural Change in Absolutist France*. Newark : University of Delaware
 Presse, 2005.
- Elias, Norbert. *La société de cour*. Paris : Éditions Flammarion, 2008.
- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art* (version traduite en thaï par
 Kulwadee Makara pirom). Bangkok : Amarin, 2006.
- Foucault, Michel. *Surveillance et punir, Naissance de la prison*. Paris : Gallimard,
 1975.
- Freud, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France,
 2004.
- Freud, Sigmund. *Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot,
 2001.

- Freud, Sigmund. « La morale sexuelle « civilisée » et la maladie nerveuse des temps modernes » in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969.
- Freud, Sigmund. *Œuvres complètes, Volume IV*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Paris : Éditions de Payot, 2010.
- Freud, Sigmund. « Pour introduire le narcissisme » in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969.
- Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Édition de Payot, 2001.
- Freud, Sigmund. *Sexuality and the psychology of love*. New York : A Touchstone book, 1997.
- Freud, Sigmund. « Sur la sexualité féminine » in *La vie sexuelle*. Paris : Presses universitaires de France, 1969.
- Freud, Sigmund. « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal » in *La vie sexuelle* (pp. 106-112). Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2014.
- Fromm, Eric. *The Fear of Freedom*. Cornwall : Routledge, 2008.
- Garat, Anna-Marie. *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*. Paris : Babel, 2004.

- Girardet, Jacky. *Le Nouveau sans frontières 4*. Paris : Clé Internationale, 1993.
- Gonord, Alban. *Le temps*. Paris : Flammarion, 2001.
- Hamilton, Edith. *Mythology*. New York : New American Library - Perma-Bound, 1969.
- Hannon, Patricia. « Feminine voice and the motivated text : Madame d'Aulnoy and the Chevalier de Mailly » in *Merveilles et Contes*. Vol. 1, No. 1 May 1988. Colorado : University of Colorado, 1988.
- « Il était une fois...les contes de fées ». [En ligne] www.expositions.bnf.fr/contes/.
- Jasmin, Nadine. *Naissance du conte féminin*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- Jasmin, Nadine. « Naissance du conte féminin : Madame d'Aulnoy » in *Contes des fées* (Édition critique et établie par Nadine Jasmin). Paris : Honoré Champion, 2008.
- Kanchanobhas, Vanichcha. « Éros enchaîné : Une sexualité troublée des prisonniers dans l'œuvre de Madame d'Aulnoy » (pp. 95-113) in *AGATHOS : An International Review of the Humanities and Social Sciences*. Volume 9, 2/2018. [En ligne]. https://www.agathos-international-review.com/issue9_2/12.Vanichcha%20Kanchanobhas.pdf
- Lagarde, André et Laurent Michard. *XVII^e siècle, Les grands auteurs français*. Paris : Bordas, 1970.
- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 2007.

- Lemirre, Élisabeth (éditrice). *Le Cabinet des fées*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude. *L'Anthropologie structurale*. Paris : librairie Plon, 2010.
- Mainil, Jean. *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Paris : Kimé, 2001.
- Marin, Catherine. « Silence ou éloquence : les héroïnes des contes de fées de l'époque classique » in *Merveilles et Contes*. Vol. X, No. 2 December 1996. Colorado : University of Colorado, 1996.
- Martin, Christophe. *La Religieuse de Diderot*. Paris : Gallimard, 2010.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*. Paris : Librairie José Corti, 1980.
- Mboup, M. et M. Bonnet. « Une nouvelle structure blanchissante pour annulation d'écho acoustique » in *13^o Colloque sur le traitement du signal et des images*. GRETSI, Groupe d'Etudes du Traitement du Signal et des Images, 1991. [En ligne] http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/11790/AR7_6.pdf?sequence1.
- Milner, Max. *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris : C.D.U. et SEDES réunis, 1980.
- Montarde, Hélène. *La Mythologie grecque*. Toulouse : Éditions MILAN, 2011.
- Mothe, Jean-Pierre. *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Par-delà le bien et le mal*. Paris : Hachette, 1993.

Perrault, Charles. *Contes*. Paris : Le Livre de Poche, 2011.

Poisson-Quinton, Sylvie. *Compréhension écrite Niveau 1*. Paris : CLE International/SEJER, 2004.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970.

Rank, Otto. *Le traumatisme de la naissance*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2002.

Raynard, Sophie. *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*.

Nous accédons à l'ouvrage grâce au site : book.google.co.th

Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod, 1996.

Ricard, Célia. « Le symbolisme de la forêt dans les contes ». [En ligne] , 2003.

http://jeunesse.lille3.free.fr/article.php3?id_article=884

Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle* (Thèse). Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1982.

Roques, Marie-Hélène. *Contes*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1992.

Rousseau, Christine. *Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVII^e siècle* (thèse). Université de Grenoble : thèse soutenue le 19 octobre 2013.

Ruffel, David. *Les contes de Perrault*. Paris : Hatier, 2006.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996.

Seifert, Lewis C. *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715*. New York : Cambridge University Press, 2006.

- Sermain, Jean-Paul. *Les contes de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Éditions Desjonquères, 2005.
- Simpson, Danielle. *Essai d'Analyse de quatre contes de fées de Madame d'Aulnoy* (thèse). Montréal : 1976.
- Soriano, Marc. *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard, 1977.
- Thirard, Marie-Agnès. *Les contes de Madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*. (thèse). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Septentrion, 1998.
- Tourrette, Éric. *Contes*. Rosny : Bréal, 2006.
- Trinquet, Charlotte. *Le contes de fées français (1690-1700), Traditions italiennes et origines aristocratiques*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2012.
- Trinquet, Charlotte. « Voix clandestines dans les contes des fées. L' exemple de « Finette Cendron » de Mme d' Aulnoy » in *Cahiers du dix-septième : An interdisciplinary Journal*, X-2, janvier 2006. p. 69. [En ligne] . http://se17.bowdoin.edu/files/CahiersX2%282006%29Trinquet65_82.pdf.
- Trost, Caroline T. « Belle-Belle ou le Chavalier Fortuné » : A liberated woman in a tale by Mme d'Aulnoy » in *Merveilles et contes*, vol. V, No. 1 May 1991. Colorado : University of Colorado, 1991.
- Vallet, Odon (Préface et choix des textes). *Hymnes à la Terre-Mère*. Paris : Mercure de France, 2000.

BIOGRAPHIE

Née le 28 juin 1992, Vanichcha Kanchanobhas a obtenu le diplôme de Licence-ès-Lettres en 2013, de la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn. L'année suivante, elle a poursuivi les études de Maîtrise dans le même établissement et a été qualifiée en 2015 doctorante en Langue et Littérature françaises. Intéressée particulièrement par une lecture psychanalytique des contes de fées, elle a publié dans la revue internationale *AGATHOS* : , en 2018, son article « Éros enchaîné : une sexualité troublée des personnages dans l'œuvre de Mme d'Aulnoy », qui fait partie de sa thèse de doctorat.