

**Manipulation du discours féerique
dans les *Contes de Fées* de Mme de Murat**

par
Marcelle Maistre Welch

Il existe une contradiction de base fondamentale entre la notion de sexualité et celle de bienséance quand on aborde la condition féminine sous l'angle moral et social à la fin du XVIIe siècle. Le concept de l'honnêteté lié aux considérations sur le bon goût classique a conféré à la notion de bienséance des qualités spécifiquement répressives que les théoriciens ont codifié en un art raffiné de la politesse. Plus précisément, en matière de sexualité, la conjonction des contraintes morales et sociales imposait le mutisme le plus complet, physique et verbal, sur la vie sexuelle paradoxalement à une époque où allaient se multiplier les discours sur le sexe. Quoique l'interdit s'appliquât à tous les membres de la société, il était particulièrement lourd de conséquences pour les femmes.

En effet, dans quelle mesure une femme pouvait-elle exprimer sa sexualité quand elle était soumise à la fois aux lois morales émanant d'une société dominée par le masculin et aux règles tout autant répressives des bienséances qui légiféraient son comportement public? Comment pouvait-elle affirmer son individualisme sexuel sans risquer l'ostracisme? Naturellement, elle pouvait maîtriser sa *persona*, son comportement public, en menant une double vie qui tombait immédiatement dans le domaine répréhensible de la «galanterie». Ou bien, comme Ninon de Lenclos, elle pouvait ouvertement rompre en visière avec tous les tabous, moraux autant que sociaux, et surmonter avec succès l'anathème public. Mais l'exemple vivant de Ninon représente l'exception à la règle tandis qu'une multitude de cas tragiques illustrent dans les romans de l'époque les fameuses *horreurs de la galanterie*.

Cependant, quelques romancières se sont saisi du nouveau genre du conte de fées littéraire auquel Ch. Perrault venait de donner ses lettres de noblesse dans les dernières années du siècle (1696-97) pour remettre en cause les préjugés sexuels contre la femme. Par exemple, d'Aulnoy, de Murat, de la Force ont traité sous une forme ou une autre l'émancipation sexuelle de la jeune fille dans le contexte de son *paraître*, c'est-à-dire par rapport à des règles qu'elles ont réinterprétées.

C'est là que réside l'originalité et l'intérêt du témoignage de ces conteuses qui avaient elles-mêmes mené des vies très marginales. Quoique leur approche ait différé autant que leur caractère, elles ont toutes les trois entrepris de dénoncer la fausseté des valeurs conformistes telles qu'elles étaient mises en oeuvre dans le code répressif des bienséances. D'Aulnoy avait appliqué l'écriture parodique aux *topoi* favoris de la morale conventionnelle pour en révéler les points de tension dans un contexte féministe. Passant de l'ironie subtile au burlesque le plus loufoque, elle satirisait les contraintes irrationnelles, injustes et cruelles qui affectaient la vie sexuelle de ses malheureuses princesses. Pour sa part, de la Force s'était tout simplement débarrassée du carcan des bienséances dont elle ne reconnaissait plus le despotisme masculin. Ses contes de fées devenaient ainsi une véritable apologie de la sexualité féminine, manifestement aberrante à la morale du siècle.

L'intérêt d'une lecture des contes de Mme de Murat relève de leur ambiguïté thématique car on décèle, au travers du discours merveilleux, les éléments d'une nature voluptueuse mal refoulée. De Murat est connue pour l'atmosphère galante qui baigne ses contes de fées. L'amour gouverne la destinée des héroïnes dont les mérites personnels se mesurent par leur capacité de susciter, de partager ou de conserver la passion de leur amant. En fait, l'auteur reprend dans ses contes bien des platitudes de la rhétorique romanesque dans un cadre de fêtes galantes. Il n'est question que du «pouvoir fatal» de l'amour (372), ce qui résulte en coups de foudre mutuels ou rejets dramatiques selon que les protagonistes possèdent ou non «le secret de plaire» (373). De Murat exalte tout à fait

l'image de la grande amoureuse, sensuelle et complaisante aux vœux de son partenaire.

Mais l'auteur arrive à conserver le décorum de la pudeur par le biais des conventions métaphoriques associées au merveilleux du conte de fées. Chez de la Force, par exemple, l'expression de la jouissance, faiblement masquée par des jeux de transferts magiques, finissait par éliminer les considérations de discrétion, de modestie et de retenue féminines. Chez d'Aulnoy, la critique fonctionnait au niveau du discours parodique dans un contexte qui exploitait les lieux-communs de la féerie. La moins à l'aise des trois en matière de contestation féministe, de Murat préfère intégrer la thématique sexuelle aux motifs conventionnels autorisés par le genre lui-même. Ainsi, les situations scabreuses dans lesquelles se trouvent souvent les jeunes filles de ses contes de fées ne bousculent pas explicitement les bienséances parce que la transgression sexuelle s'opère au niveau de la symbolique du merveilleux.

Apparemment, c'est une des fonctions majeures du conte de fées que d'illustrer le devenir psychologique de l'adolescent en voie d'accéder à la vie adulte: acquisition d'un royaume pour le jeune homme, mariage en bonne et due forme pour la femme. Malheur à celle qui oserait risquer une émancipation sexuelle hors du chemin tracé par l'ordre patriarcal! Combien de jeunes héroïnes se sont ainsi trouvées séquestrées dans une tour, métamorphosées en animal ou rendues invisibles pour être mieux «protégées» contre leur propre sexualité naissante, en attendant la permission de réintégrer la société dans le mariage? De Murat a précisément vidé de ses connotations répressives la symbolique qui détermine dans le genre du conte de fées la sexualité féminine. Le passage suivant extrait du *Prince des Feuilles* s'avère particulièrement caractéristique à cet égard.

Ils arrivèrent dans la forêt de la fée de la Grotte, ils entrèrent dans sa triste demeure, et l'Amour, qui avait résolu de les favoriser, leur fit trouver la belle princesse des Linottes seule et endormie; il n'y avait point de temps à perdre, et le Prince des Papillons le suivit. [...] Cependant la

jeune princesse se réveilla, et fut également surprise du lieu où elle se trouvait, et de la présence du Prince des Feuilles; mais ce fut un étonnement agréable, qui augmenta par le discours de ce prince, qui lui apprit les effets de sa beauté qu'elle était délivrée de la fée, et qu'elle pouvait dorénavant régner dans son empire, et dans un royaume encore plus beau que le sien. Le Prince des Papillons lui parla de son amour avec tant de vivacité et de tendresse, que la princesse se sentit une curiosité infinie de le voir sous sa véritable figure dont elle a avoué depuis qu'elle se fit, dès ce moment la plus belle idée du monde. Ils continuèrent à voguer, et en peu de jours ils arrivèrent dans l'île des Papillons, dont le prince se hâta de toucher la terre pour paraître enfin aux yeux de la princesse tel qu'il était. Sa vue ne démentait point l'aimable idée qu'elle s'en était faite; et il fut assez heureux pour plaire...(395-396)

Du fait que le discours traditionnel de la féerie l'autorisait à évoquer la découverte des sens chez des jeunes gens sans expérience, de Murat va s'attarder sur l'état d'innocence de son héroïne comme d'autres précieuses «fileraient» une métaphore galante dans l'abstrait. Le texte, anodin au premier abord donne l'impression confortable d'un certain déjà-vu. Il est servi par un vocabulaire familier au genre du conte de fées et se veut méticuleusement respectueux des convenances: deux jeunes gens aux qualités extraordinaires délivrent une belle princesse persécutée par une méchante fée. Les amants se regardent; ils se parlent, se plaisent, s'aiment: comme d'habitude dans ces cas-là, la rhétorique du regard évite d'appeler les choses par leur nom. Mais, sans que le lecteur y prenne garde, le discours a glissé dangereusement au bord du registre libertin et, pour cela, il n'était pas nécessaire que la sexualité y soit jamais explicite. Des points de référence culturels bien connus du public permettaient de décoder le sous-texte chargé d'érotisme.

En effet, le rapport amoureux qui se développe dans les quelques lignes du paragraphe cité entre la princesse

des Linottes et le prince des Papillons rappelle le début du récit des amours de Psyché et de Cupidon: une jeune fille tombe amoureuse d'un homme invisible avec qui elle va perdre sa virginité. La symbolique attachée au mythe d'Apulée implique l'éveil à la sexualité d'une jeune fille en voie d'assumer ses responsabilités de femme. Dans le conte antique, Psyché partage tout de suite la couche de son compagnon avant de s'alarmer sur sa véritable nature: est-il homme ou monstre? Pourquoi est-elle attirée par sa beauté alors que l'idée de son corps lui répugne tout autant? Le mythe tel qu'il est raconté et appliqué dans les textes qui s'en inspirent fidèlement illustre l'anxiété de l'adolescente en voie de découvrir le sexe opposé. D'où les symboles du mâle à la fois serpent monstrueux et voix éthérée, qui expriment l'ambivalence sexuelle de Psyché pour son mystérieux amant. Elle ne trouvera le bonheur tranquille (de femme mariée?) dans les bras de Cupidon qu'une fois qu'elle aura fait l'apprentissage de la vie et prouvé sa maturité de femme adulte aux Dieux de l'Olympe.

Dans le conte de Mme de Murat, le monstre des cauchemars de jeunes filles, le serpent, le dragon, s'est transformé en papillon séduisant. Voici une jeune fille qui se réveille dans un lieu étrange, en présence d'un homme inconnu et d'un insecte qui lui déclare son amour. Pourtant, le texte ne porte aucune trace d'ironie burlesque comme on en trouverait dans les contes de Mme d'Aulnoy sur le même sujet. Par souci de vraisemblance, de Murat a dédoublé le rôle de l'amant afin de prévenir une réaction a priori négative de la princesse au moment de son réveil: celui qui parle le premier et qui a forme humaine, le très séduisant prince des Feuilles, prépare le dénouement merveilleux en donnant des apparences rationnelles à ses «explications» que la princesses accepte sans objections, on n'ose ajouter le plus naturellement du monde *«ce prince [...] lui apprit les effets de sa beauté, qu'elle était délivrée de la tyrannie de la fée, et qu'elle pouvait dorénavant régner dans son empire, et dans un royaume encore plus beau que le sien.»*

Sur ce fond ultra-familier de galanterie romanesque, la romancière a pu jalonner son récit de repères

mythologiques que le cadre féerique autorisait *ipso facto*: d'abord, l'allégorie de l'Amour complice *qui avait résolu de les favoriser*; puis l'introduction de l'amant-animal mais *qui lui parla de son amour avec tant de vicacité et de tendresse*; et surtout comme Psyché, *la curiosité infinie* de la princesse qui voudrait bien voir l'homme en chair et en os qui lui parle si joliment. On voit où s'est opéré le transfert du mythe dans le conte: au niveau du plaisir anticipé par la jeune fille que l'on voit passer d'*un étonnement agréable à une curiosité infinie de le voir sous sa véritable figure* quand elle entend la déclaration d'amour du mystérieux papillon. Mais, fait caractéristique chez de Murat, on ne relève aucune angoisse sexuelle dans le cas de la princesse des Linottes *puisqu'elle a avoué qu'elle se fit dès ce moment, c'est-à-dire en voyant le beau papillon, la plus belle idée du monde*; impression qui est reprise et confirmée par *l'aimable idée qu'elle s'en était faite*.

Chez de Murat, l'angoisse du mystère phallique a fait place à une surprise des sens totalement dépourvue de considérations morales ou sociales. Nous devinons la jeune fille disponible. Le délai imposé à la jouissance est devenu la seule épreuve qui la sépare (*en peu de jours...*) de son prince: aucun conflit psychologique, à l'exemple de Psyché; aucune résistance de la vertu ni même effort de sauvegarder les apparences. Bien que la langue classique ait voilé l'expression directe du désir, le comportement voluptueux de la princesse constitue bel et bien une transgression à la morale conventionnelle.

De Murat a tenté de rectifier dans ses contes de fées une notion de la galanterie féminine dépouillée de ses attributs négatifs. Elle a su jouer sur les ambiguïtés sexuelles rendues possibles par l'émergence du merveilleux mondain pour affirmer la liberté sexuelle de ses héroïnes. Elle a ainsi choisi de travailler à l'intérieur du système de valeurs patriarcal tout-puissant qu'elle n'osait braver de front. La manipulation de la féerie par Mme de Murat peut s'interpréter comme un autre exemple de discours féministe subversif au niveau de la symbolique traditionnelle. Ses contes ne sont jamais licencieux ni

parodiques, mais expriment simplement une impuissance existentielle.

Florida International University, Miami

Ouvrages Cités ou Consultés

Aulnoy, Marie-Catherine le Jumel de Barneville, dite Mme d'. *Contes Nouveaux ou les Fées à la mode*. 2 vol. (Paris: Vve de Théodore Girard, 1698).

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment* (New York: Vintage Books, 1977).

Force, Charlotte-Rose Caumont, dite Mlle de la. *Les Contes des Contes*. 2 vol. (Paris: Simon Bernard, 1697).

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*, I (Paris: Gallimard, 1976).

Murat, Henriette-Julie de Castelnau, dite Mme de. *Contes de Fées*, et *Les Nouveaux Contes de Fées* (Paris: Claude Barbin, 1698).

_____. *Le Nouveau Cabinet des fées*, II (Genève: Slatkine Reprints, 1978). Les citations sont tirées de cette édition.

Robert, Raymonde. *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1981).

Welch, Marcelle Maistre. «Rebellion et résignation dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy et Mme de Murat.» *Cahiers du Dix-septième* Vol. III, No. 2 (Fall 1989): 131-142

_____. «Les Jeux de l'écriture dans les *Contes de Fées* de Mme d'Aulnoy.» *Romanische Forschungen* Vol. 101, No. 1 (1989): 75-80.

MANIPULATION DU DISCOURS FEERIQUE... 29

_____. «L'Eros dans les contes de Fées de Mlle de la Force.» *Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature* No. 60 (1991): 217-223.