

CAHIERS DU DIX-SEPTIÈME

An Interdisciplinary Journal

2005

VOLUME LX, No. 2

CAHIERS DU DIX-SEPTIÈME

An Interdisciplinary Journal

Volume IX, No. 2

2005

General Editor: John F. Boitano

Department of Languages

Chapman University

Orange, CA 92866 USA

(714)997-6797 FAX: 997-6823

jboitano@chapman.edu

Editorial Assistant: Naomi Castillo

TABLE OF CONTENTS

Martha M. Houle. Naming the “Confessions” of Jean-Jacques Bouchard.....	1
Phillip Wolfe. Confession catholique, confession protestante dans les <i>Historiettes</i> de Tallemant des Réaux	11
James F.Gaines. Travailler en utopie : False Repentance in Racine	21
Ran-E. Hong. Quand le paraître prime l’être: les habits dans les <i>Contes</i> de Perrault	35
Tabitha Spagnolo Sadr. Jean Rotrou and the Trappings of Identity	49
Denis Grélé. Travailler en utopie : L’Ajaouien, ses femmes et ses esclaves.....	61
Jean-Pierre Lafouge. Le surnaturel est-il nécessairement contre-nature? Éléments de réponse comparés chez Yves de Paris et Pascal.	79
Ralph Albanese. Codes naturels / codes normatifs dans les <i>Fables</i> de La Fontaine.....	93
Allison Stedman,. Charmed Eloquence: L’héritier’s Representation of Female Literary Creativity in Late Seventeenth-Century France.....	107

Naming the “Confessions” of Jean-Jacques Bouchard

by
Martha M. Houle

Jean-Jacques Bouchard’s *Confessions* is an unusual example of literary confession: the work was written in 1631 or 1632, yet named and published for the first time in 1881; it was named, therefore, 100 years after Rousseau’s work, yet written 150 years before it. Ironically with a title like that, Bouchard makes no reference to the actions he recounts as *erreurs* or *péchés*, nor does he speak of guilt or repentance, even though it is claimed in most recent dictionary definitions of the *confession* as genre that such sentiments form part and parcel of it. Indeed, the work itself is written in the third person, even though it is generally accepted to be autobiographical because of a key written in his own hand which provides names of known persons for the anagrams and Greek pseudonyms used in the text. On the other hand, there is explicit sexual content, which appears to be an unspoken expectation of the “confession” made public, beginning at least with Rousseau’s example.

The genre of the “Confession” has been defined as “sincere autobiography” in some dictionaries, and that qualification could certainly fit this text. What also could fit is one of the definitions of *confesser* in Furetière’s dictionary: “reconnaître une vérité particuliere” (1690), and *Le Grand Robert* (1985) cites this 1564 usage of *confesser*: “Déclarer publiquement (une croyance). Affirmer, proclamer, professer”—though Bouchard’s *vérité* or personal faith, quite *libertine*, may not correspond exactly to what was intended, and, as it happens, is stated only indirectly and privately (since the work was not published in his lifetime). There are in fact two formal confessions recounted in the narrative made by secondary characters, which reflect Bouchard’s opinions of confession as sacrament. In this essay, therefore, I will attempt to answer the question of whether or not “Confessions” is a “titre abusif,” and inappropriate, as is claimed by more than one critic since the first edition.

Unless you have worked extensively on the libertines, you will not have heard of Jean-Jacques Bouchard. The latest editor of his works tells us in 1976 that, “Dans toute l’histoire littéraire qui le concerne, le nom de Jean-Jacques Bouchard est toujours associé à l’idée de relâchement des mœurs, manque de dignité humaine, hypocrisie et opportunisme; mieux même, il est devenu le symbole et la personnification de ces peu enviables qualités” (Kanceff xxvii). Even so, he was greatly admired by many in the libertine *milieu*, and in his youth was welcomed into the Académie des Frères Du Puy, “la plus importante du Paris de ce temps, authentique foyer du nouveau savoir” (Kanceff xiii), and he counted among his friends Gassendi, Peiresc, La Mothe Le Vayer, Naudé, Luillier, La Brosse, Chapelain and Balzac. John S. Spink confirms these friendships and adds that he was “looked upon as being highly intelligent, but his ideas seem never to have had any sort of consistency” (26n.). Most recent historians of the early 17th-century libertines are very critical of Bouchard and his alleged negative influence on his contemporaries. François Perrens, in his description of François Luillier, writes: “. . . [Luillier] n’était pas écrivain, mais il recherchait l’amitié de ceux qui tenaient une plume, et il ne regardait pas toujours assez à leurs autres qualités. Certaines de ces liaisons pèsent lourdement sur sa mémoire. Comment lui pardonner, entre autres, ainsi qu’à plusieurs de ses plus illustres contemporains, ce Bouchard . . . [d]es immondes *Confessions* . . .” (121).

René Pintard writes quite critically of him also, and in his chapter on “Les ‘Déniaisés’ d’Italie” we find two contradictory sub-titles: “la vie édifiante de Bouchard” and “la vie scandaleuse de Bouchard” (233, 235). This is the transition sentence: “Mais voici l’envers de la même vie: sous la sagesse, la persistance des vices anciens; derrière les apparences studieuses, un esprit forcené d’intrigue; au lieu de la piété, une mécréance qui ne consent pas à s’assoupir” (234). The author of the *immondes* “confessions” also sought a bishopric, and Pintard could not reconcile the two. But it is probable you do not already know this work: according to Alexandrian in his *Histoire de la littérature érotique*, Bouchard’s writing represents the first time in European literature that a man

speaks with such lucidity of his childhood sexual experiences and his bouts with impotence (119). And, indeed, these “confessions” have the distinction of being catalogued in *L’Enfer*.

So what are these *confessions* about? They tell the story of the main character, Orestes, from early childhood to his departure for Italy in his twenties. He is a scholar, a reader of Greek and Latin, yet he abandons his studies and decides to stay with his parents, Clytemnestra and Agamemnon, when faced with the choice of “s’enterrer tout vif” in a monastery or “se jeter dans un nouvel escalavage du service de quelque grand” in order to get away from their tyranny (1).¹ From that point on he seeks only “la beauté et le plaisir dans les livres” (1), and takes up music. But this idyllic existence doesn’t last: at the age of 23 he falls in love with one of his mother’s chambermaids, Allisbée (Isabelle). When his relationship with her erupts in scandal and his parents object to his marriage to her, he manages to wrest some money from them with the help of influential friends, and departs for Rome under the protection of Cardinal Barberini.

The events that make up the *Confessions* tell a story of sex and seduction, and narratively the work is quite interesting. Having become a recluse at his parents’ house, he discovers that he has become impotent with women (specifically, with a *vachère* he has seduced), and this prompts him to examine his sexual past, much in the manner of a confessor. He reminisces about his sexual play at the age of eight when he used his own member with his sister’s girlfriends instead of a stick “comme font les petits enfants faignant de se doner des clysteres” (6);² his discovery of masturbation at the age of 11, a skill which he taught his friends; his experiments with various sexual aides with his schoolmates and joint adventures (such as mutual masturbation in church while seated near attractive young women); and finally, his love affairs with boys at school, and his servicing of female servants at home (5-7). So, curious as to why all of a sudden he has become impotent, he orders and consults a number of medical books: they convince him that the cause was too much masturbation—“il conclut que les fautes qu’il faisoit provenoit plus tost du relaschement et affoiblissement que lui avait causé le trop long et continuel service

dont il estoit comme usé, que de sa constitution naturelle” (8)—but also realizes that his temperament (almost equally dominated by the contradictory hot bile and cold melancholy) dispose him to this flaw, since “lors qu’il a plus de passion de venir à bout de quelque chose, c’est lors qu’il y arrive le moins, et quand il a le plus d’aprehension de commettre quelque faute, c’est alors qu’il y tombe le plus tost” (8). He concludes that all the arugula and *satyrion*³ in the world will not help him perform the act, and decides to make this a learning experience by checking the information he finds in these medical books against the *vachère*’s own body. He finds conemporary medical knowledge lacking, and, indeed, often incorrect.

This usage of medical books is exactly what the physician Nicolas Venette hoped would not occur. In the preface of his book, *La Génération de l’homme, ou Tableau de l’amour conjugal, considéré dans l’état de mariage* (1685), he writes: “Il seroit à souhaiter que le Lecteur, de quelque sexe qu’il fût, eût l’esprit fort réglé, & qu’il [sache] ce que c’est que l’amour & le monde: qu’après cela, il ne fût ni libertin ni impudique; je desirerois même qu’il fût d’un âge raisonnable, pour être en état d’en profiter. . . .” (xiii-xiv). Bouchard exemplifies here the erotic potential of medical books written about women and reproduction, specifically the use to which one might put the information one gleans there. Parody also plays a role in his work: while many medical books put some information (e.g., on *furor uterino*) in Latin, most of the racy bits of Bouchard’s text are written using Greek letters, and sometimes also in Italian.⁴

Bouchard’s discovery of his impotence is also a narrative device for telling how he met Allisbée, the chambermaid, when he discovers her looking through his medical books. She is very curious about what she finds there, and does not understand everything she reads, especially the section on the *parties genitales*, and Orestes, “ayant veu que cette fille, au lieu de faire la sotté à la façon ordinaire des autres, comencea à l’interoger sur certains doutes qu’elle avoit là dessus, il entra si avant en conference avec elle, qu’il lui fit sur *son propre con* des demonstrations manuelles de ce qu’elle n’entendoit pas par

l'écriture” (9). He decides to seduce her, and most of these *confessions* focus on their relationship and his difficulties in this seduction, the main one being that each concession on her part is followed by days of shame and doubt. He uses every possible tactic and argument, yet writes that a year later, upon his departure for Italy, “s'estant doné des privautez que les femmes et les maris font difficulté de se permettre, ils se separerent alors enfin tous deus entiers, avec leur premiere virginité” (38). That claim is, in fact, somewhat exaggerated, since they do engage in intercourse, but he interrupts it so that she won't become pregnant, since he had not yet completed his experiments with abortive and sterilizing herbs.

This work includes two incidents which involve confession as sacrament, both very irreverent. The first occurs when Allisbée, the woman Orestes spends a year seducing, goes to confession. Again, I should emphasize here that the reason the seduction makes very little progress is because Allisbée suffers days of guilt and regret after every little advance in intimacy. So imagine Orestes's reaction when she goes to see a *confesseur extraordinaire* at the *Cordeliers* one day in August and hears this account: “. . . elle voulut s'esclaircir de ce qu'elle n'avoit jamais voulu descouvrir au confesseur ordinaire de la maison . . . , de peur qu'il ne dît son secret à Clytemnestre [Orestes's mother]; et ayant exposé la vie qu'elle menoit avec Oreste, le moine luy fit le cas si enorme, et l'espouventa tellement, qu'il renversa en un quart d'heure ce qu'Oreste avoit esté presque un an à bastir: jusques à lui conseiller de sortir du logis pour eviter l'occasion du peché” (25). Orestes is completely unmoved by this report, and his reponse is to try a new tactic: after attempting to rape her, an action he immediately regrets when he realizes it was having an effect opposite to the one he desires, he goes to his bed in despair and comes up with the idea that he could imitate quite convincingly a fainting fit that would touch and perhaps soften Allisbée. This approach does end up by working, and she grants him the same liberties she had before, but makes him promise he won't go any further (25-7).

The fact that Orestes does what he can to undermine the good monk's words to Allisbée, added to his attempts earlier on to undermine her own beliefs in the foundations of the status quo (which come to naught, 13-14), could already inspire the adjective *immonde* when speaking of these *confessions*. But the second example of an actual confession would have cemented that impression amongst some readers. What happens is as follows: before leaving for Italy, Orestes breaks into a servant's room and steals her money in revenge for coming between him and Allisbée. He soon learns that the blame is turning towards him, and so he arranges with his best friend, Pylades (Marchand in real life), to make a false confession on the Saturday before Easter. Quite melodramatically, Pylades throws himself at the confessor's feet, claims to have been a servant of Agammemnon (Orestes's father), and to have stolen forty or fifty *écus* from the servant in question. He then gives fifteen *écus* to the priest and asks him to return them to their original owner. The narrator calls this "une intrigue dont peut estre le monde, au moins la Chrestienté, n'a jamais oui parler" (37). And the desired result is accomplished: Orestes not only gets his revenge, but he also uses the sacrament of confession to his own ends.

This work has known four editions. The manuscript itself was discovered in 1850 by Paulin Paris. The first part of it, which I have summarized here, was given the title *Les Confessions de Jean-Jacques Bouchard, Parisien* in 1881 when it was first published. In 1930 the title was modified to "*Mémoires révélateurs*": *Les Confessions de J.-J. Bouchard* when André Malraux had Gallimard publish it. The third edition was published in 1500 numbered copies by the Cercle du Livre Précieux in 1960, and was titled *Les Confessions d'un perversi*, though on the spine of the cover we read *Confessions de J.-J. Bouchard*. Most recently, *Les Confessions* appears in a two-volume edition of his *Œuvres* published in Turin in 1976. Clearly, marketing strategies were involved in the naming. The scholarly *Œuvres* with a lengthy introduction suits present-day historical accuracy. Gallimard's "mémoires révélateurs" glosses the original "confessions" and aligns it with a genre that the work resembles more since, as I mentioned earlier, Bouchard is not making a confession *per se*.

But why was the work given the title in 1881 in the first place? In Pascal Pia’s bibliography, *Les Livres de l’Enfer*, we find nine titles of late 19th century erotic and pornographic works with the words “confession” or “confessor” appearing as the first word, including Bouchard’s own, for example, *Le Confesseur de Madame* (1891), *Confession de Marie-Antoinette à M. de Talleyrand-Périgord, suivie de la Confession dernière et Testament de Marie-Antoinette* (1873), and *Confession Priapale* (1899). It would seem from this august company that the editor was aligning Bouchard’s autobiography not with Rousseau directly (as might first occur to us), but with contemporary works of a similar, though no doubt fictional, subject matter.

The word “confessions” reappears in 1955 with *Confessions d’un sexologue*; in 1957 with *Les Confessions d’un travesti* (the first in a series called *Les Grandes Etudes Françaises de Psychiatrie*); and, in 1960, Bouchard’s own *Confessions d’un pervers*. The editors in the middle of the 20th century seem to be using a similar strategy while aiming for a different readership, one familiar with Freudian psychoanalysis. Is it Bouchard’s frank tales, indeed, shameless “confession,” of his childhood sexuality (masturbation) and adult sexual problems (impotence) that the editors feel might appeal to this audience? And then the limited, numbered edition with, on the cover, an engraving of a 19th century corseted, stockinged and behatted woman with a hand (her own? someone else’s?) reaching out to touch her naked buttock as she looks at herself in the mirror, would also appeal to the more educated reader, evoking, again, the Victorian sensibilities closely associated with Freud’s work.

In conclusion, can we agree with Alexandrian’s claim about the naming of Bouchard’s writings that, “Ce titre est abusif: on ne saurait qualifier de ‘confessions’ un récit à la troisième personne; en outre, les libertins n’ont commencé qu’au siècle suivant à exploiter le genre des confessions . . .” (116)? I think not. By 1881, clear associations with the erotic with its marketing potential, added to a lessening of the power of the Catholic Church (despite Bouchard’s shocked critics), were more important than traditional considerations of genre in giving a title to this work

(Furet 447-50). And the third person could have been used to hide the fact that the author and the main character are one and the same for political or other reasons. Alexandrian gives his opinion that Bouchard could in fact have published his work under Louis XIII since he makes no direct attack on religion (119—though the two confession scenes seem fairly incendiary to me), but his ambitions to be named a bishop would have conflicted with such a publication. It must also be pointed out that Bouchard did not publish his travel logs either, and they would have been quite uncontroversial, containing as they do very interesting information about travelling conditions in France and Italy for a simple bourgeois. So it is possible that he felt a reluctance to publish anything that did not directly display his erudition.

The study of the title of Bouchard's short work reveals the breadth of meaning that has been brought to the term "confession" in France over the centuries, reflecting perhaps the breadth of what actually occurs in confessionals: people make both complete and incomplete confessions, they are both guilty and guilt-free, and they are both repentant and unrepentant. They may no doubt also speak of themselves in the third person. But of all the subject matters, sex is definitely the most interesting in the confessional.

College of William and Mary

NOTES

¹All quotes from the *Confessions* are taken from Kanceff's definitive edition of Bouchard's *Œuvres*.

²All of Bouchard's text quoted in this essay in italics is written using the Greek alphabet in the original.

³"Cette plante excite à luxure. On dit que tenant seulement la racine dans la main, elle met en chaleur. Mais elle a bien plus de vertu, quand elle est prise avec du vin, ou lors qu'on la mange confite." Furetière (1690).

⁴You might have noticed that the Washington Post used a similar strategy a few years ago when publishing an index of all the

shocking details along with Monica Lewinsky's own "confession" so that the reader could avoid—or go straight to—them.

WORKS CITED OR CONSULTED

Alexandrian. *Histoire de la littérature érotique*. Paris: Editions Payor & Rivages, 1995 (Seghers, 1989).

Bouchard, Jean-Jacques (1606-1641). *Les Confessions de Jean-Jacques Bouchard, Parisien, suivies de son voyage de Paris à Rome en 1630*. Publiées pour la première fois sur le Manuscrit de l'Auteur. Paris: Isidore Liseux, Editeur, 1881.

_____. "Mémoires révélateurs": *Les Confessions de J.-J. Bouchard*. Paris: [Gallimard], 1930.

_____. *Les Confessions d'un pervers*. Paris, Au Cercle du Livre, 1960.

_____. *Oeuvres*. 2 vols. I. *Les Confessions, Voyage de Paris à Rome, Le Carnaval à Rome*. II. *Voyage dans le royaume de Naples, Voyage dans la campagne de Rome*. Ed. by Emanuele Kanceff. Torino: G. Giappichelli, Editore, 1976-1977.

Furet, François. *La Révolution II. 1814-1880*. Paris: Hachette, 1988.

Perrens, François T. *Les Libertins en France au XVIIIe siècle*. New York: Burt Franklin, 1973.

Pia, Pascal. *Les Livres de l'Enfer. Bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVIe siècle à nos jours*. Paris: Fayard, 1998.

Pintard, René. *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Nouvelle édition augmentée d'un avant-propos et de notes et réflexions sur les problèmes de l'histoire du libertinage. Geneva, Paris: Slatkine, 1983.

Spink, John S. *French Free-Thought from Gassendi to Voltaire*. London: University of London Athlone Press, 1960.

Venette, Nicolas. *La génération de l'homme, ou Tableau de l'amour conjugal, considéré dans l'état de mariage*. Nouvelle édition, Enrichie de remarques importantes, & augmentée de nouvelles Figures, plus grandes & plus exactes que dans les Editions précédentes. 2 tomes. Londres, 1768 (1st edition, 1685).

Confession catholique, confession protestante dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux

by
Phillip Wolfe

Si Tallemant des Réaux avait su que ses *Historiettes* ne seraient publiées qu'en 1833, il n'aurait sans doute pas été surpris. Dans sa préface, il déclare que « ce ne sont pas choses à mettre en lumière, quoyque peut-estre elles ne laissassent pas d'estre utiles » [1:1]. Connaissant très bien la société parisienne malgré son appartenance à la religion protestante, il prétend écrire autre chose qu'une chronique scandaleuse. Malgré cela, la publication des *Historiettes* souleva une prodigieuse révolte, pour reprendre l'expression de Saint-Simon, tant elles offrent un portrait intime de certains personnages importants du Grand Siècle. L'on ne remarque pas chez Tallemant la hargne que l'on apprécie chez Saint-Simon. Cependant, les *Historiettes* nous offrent en matière de croyances religieuses une opposition nette, quoique discrète, entre catholique et protestant. Lorsque Tallemant emploie le pronom « nous », il désigne le parti protestant. Dans l'historiette du huguenot Gombaud, par exemple, Tallemant écrit qu'il « revint à nous » [2:552] pour indiquer qu'il a abandonné le catholicisme. En évoquant plus loin la mort de Gombaud, Tallemant note que « dans notre religion il ne coute quasy rien à mourir » [2:565]. Par contre, l'historiette consacrée au Père André, un prédicateur à la mode, dénonce une croyance catholique rapidement et dédaigneusement à la troisième personne. « Dans l'opinion qu'ils ont de l'Eucharistie, on ne pouvait pas dire une plus grande sottise que celle qu'il dit » [2:159].

Puisque le monde est divisé entre « nous protestants » et « eux catholiques », on peut se demander comment la vision protestante de Tallemant influence la manière dont il rapporte les multiples exemples de confessions catholiques qui apparaissent au fil des *historiettes*. Le protestant des Réaux ne considère pas que la confession soit un sacrement et n'a aucune raison de la respecter comme telle. L'attitude des personnages catholiques envers la confession, de manière inattendue, n'est guère plus respectueuse de

celle de Tallemant. Pour une fois, il semblerait que « ils » sont d'accord avec « nous ».

Les *Historiettes* contiennent également un exemple de confession protestante, celle de Tallemant des Reaux lui-même. Rédigée dans la solitude du cabinet et non prononcée dans le secret du confessionnal, elle offre une complexité littéraire à laquelle une confession catholique n'a nul besoin de prétendre. Il s'agit d'un récit autobiographique, « Les amours de l'auteur », auquel personne ne semble avoir prêté attention depuis que Magne l'a cité dans sa biographie de Tallemant publiée en 1921. Soit par hasard, soit à dessein, ce texte a été placé presque à la fin du recueil. Le lecteur est donc naturellement amené à comparer cette confession protestante aux nombreuses confessions catholiques qu'il a précédemment rencontrées en parcourant les *Historiettes*. Relever le contraste entre confession catholique et protestante permet de noter comment Tallemant exploite à son propre avantage les ressources littéraires de la confession tout en attaquant, à son habitude, certaines pratiques catholiques.

Ecrivant à un siècle qui accorde une grande importance à la « bonne mort », Tallemant mentionne souvent des confessions faites sur le lit de mort. Il cite le cas du Chevalier de Roquelaure et de son ami Romainville pour montrer qu'un Catholique peut très bien tourner la confession en dérision et en sentir l'incongruité.

Un jour Romainville, illustre impie, son amy, estoit
à l'extrémité; un cordelier vint pour le confesser.
Le Chevalier prend un fusil, et couchant le Père en
joue, lui dit: 'Retirez-vous, mon père, ou je vous
tue. Il a vescu chien, il faut qu'il meure chien'.
Cela fit tellement rire Romainville, qu'il en guerit.
[2:387]

Tallemant insiste souvent sur les disputes qui surgissent dans la famille ou entre les amis du mourant concernant la confession finale. Dans l'historiette consacrée à Scarron, nous lisons que

Scarron mourut vers l'automne de 1660. Sa femme l'avait fait résoudre à se confesser, etc.; d'Elbène et le maréchal d'Albret lui dirent qu'il se moquait; il se porta mieux. Depuis il retomba et sauva les apparences. [2:683]

Sans doute tirillé entre sa femme et ses amis, Scarron choisit finalement de se confesser, non parce qu'il se repent de ses péchés, mais parce que la confession est un geste auquel la société s'attend et qu'il est donc plus utile, dans le contexte de la famille, de céder que de résister. De même, Malherbe accepte difficilement de se confesser, mais consent finalement parce qu'il trouve plus utile de sauver les apparences.

Yvrande, un de ses disciples [...] acheva de le résoudre à se confesser et à communier, en lui disant: 'Vous avez toujours fait profession de vivre comme les autres et de mourir comme les autres'. 'Que veut dire cela?' luy dit Malherbe. 'C'est, répliqua Yvrande, 'que quand les autres meurent, ils se confessent, communient, et reçoivent les autres sacrements de l'Eglise'. Malherbe avoua qu'il avait raison [...] [1:131]

Si ceux qui sentent parfaitement le ridicule de la confession finissent par vouloir s'y soumettre, ce n'est pas à priori une contradiction. Ils ne se confessent pas par souci d'une existence dans l'au-delà, mais par pur intérêt dans l'ici-bas. Lorsque le Chevalier de Roquelaure, celui même qui mettait en joue le confesseur venu pour son ami Romainville, est à l'extrémité, il « se confessa [...] et mourut comme un autre homme, en disant qu'il ne craignoit que de n'avoir pas assez de temps pour bien se repentir [2:387] ». Loin de marquer une transformation d'attitude envers la confession et donc envers la religion, mourir « comme un autre homme » ne signale que l'obéissance aux exigences de la société. Si la « bonne mort » est importante aux yeux du monde, accepter de se confesser après s'en être toujours moqué constitue une prise de position cohérente dont l'utilité pour Tallemant est de

se procurer des alliés inattendus dans son optique anti-catholique.

S'il fallait une preuve supplémentaire que les mourants attachent peu de valeur à la confession, c'est que, malgré les paroles du prêtre, ils restent attachés à de basses considérations d'argent qui ne devraient compter pour rien face à l'éternité. C'est le cas, par exemple, d'un gentilhomme du comte de Lude, pour qui la volonté de Dieu est d'ailleurs moins importante que celle de son suzerain.

Comme on luy parla de se se confesser, [il] dit: 'Je n'ay jamais rien voulu faire sans le consentement de Monsieur; il faut savoir s'il le trouve bon'. Le consentement venû, le Curé le presse fort de restituer certain argent. 'Mais, Monsieur', disoit-il, 'si je ne meurs pas je n'auray plus rien'. Enfin, il envoya querir un de ses amis. 'Ecoute, un tel', luy dit-il, 'rends l'argent qui est dans un coffre, dont voylà la clef; mais garde-toi bien de te tromper, viens bien voir si je suis mort avant que de le rendre'. [2:809]

L'historiette intitulée « Joueurs » narre le trépas du célèbre Montmaur, qui malgré la demande du curé refuse sur son lit de mort de restituer une somme qu'il doit et demande à ses domestiques de faire sortir le créancier, disant: « Il est fou ». L'attitude du mourant est parfois tellement désinvolte que le curé renonce à obtenir une confession. Lorsque Bourleroy est à l'extrémité, la femme d'un ami lui envoie un confesseur.

'Voicy', luy dit-on, 'un confesseur que Mme de Nogent vous envoie'. – 'Ha! la bonne dame!' dit-il, 'tout est bien venû de sa part. Si elle m'envoyoit le turban, je le prendrois'. Le confesseur vit bien qu'il n'y avoit rien à faire. [2:857]

En principe, la confession doit rester ensevelie dans le plus profond secret; elle ne concerne que le pénitent et le confesseur. Donc, si Madame Pilou, par ailleurs bonne amie de Tallemant qui

admire beaucoup ses bons mots, prenait sa confession sérieusement, des Réaux ne devrait pas être en mesure d'écrire:

Elle se confesse [au curé de Saint-Paul] d'une plaisante façon; elle cause avec luy, et le lendemain elle luy dit: 'Hier, je vous dis tous mes sentimens; j'y adjouste encore cela, et j'en demande pardon à Dieu'. [2:173]

Le moins qu'on puisse dire, c'est que Madame Pilou se confesse d'une façon assez cavalière, à tel point que le Protestant même feint d'en être surpris, comme en témoigne l'expression « plaisante façon ». La confession devient une causerie entre le pénitent et le prêtre, presque sur un ton d'égalité. C'est peut-être ce dédain d'une pratique catholique qui pousse Tallemant à faire un portrait si favorable de la vieille bourgeoise spirituelle du Marais. C'est un des rares personnages dont Tallemant note la confession finale sans commentaire ironique. Amoureuse de Maucroix, la belle marquise de Brosse n'hésite pas à lui révéler ce que lui dit son confesseur. Elle répète à son amant Maucroix, qui répète à son ami Tallemant, qui consigne pour nous, la phrase: « Ils m'ont dit que c'estoit un sacrilège », et « ce jour-là, elle ne le baisoit qu'aux yeux » [2:849]. Si la force morale de la confession est suspecte, le secret du confessionnal l'est également. Les personnages de Tallemant s'intéressent peu à observer l'interdiction de révéler des confessions. Certains, tel le Cardinal de Richelieu lui-même, vont jusqu'à tourner l'interdiction en plaisanterie. Son Eminence ayant fait mettre des épines sous la selle de son confesseur, celui-ci maîtrise son cheval avec grande difficulté et apostrophe furieusement le Premier Ministre: « Vous estes un méchant homme! - Taisez-vous, taisez-vous, luy dit l'Eminentissime, je vous feray pendre; vous révélez ma confession » [1:267]. Il arrive même qu'un prêtre trahisse la confession en parlant directement à Tallemant des Réaux, qui se met donc en scène pour contribuer à la preuve que les Catholiques ne prennent pas leur sacrement au sérieux.

Un confesseur me disoit n'avoir pas voulu donner l'absolution à une femme qui se l'étoit laissé faire

par derrière par son mary, un vieux confesseur l'entreprit et luy dit: 'Impara a chiavar et non t'ingagnar di confessare'. [2:741]

Compte tenu de l'italien, l'anecdote pourrait remonter au voyage que Tallemant fit à Rome en 1638. Elle se trouve dans un chapitre assez curieusement intitulé « Contes d'Italiens sodomites ». Long de deux pages, il ne contient pas moins de six anecdotes scabreuses sur la confession. Il est évidemment possible qu'un confesseur quelconque, à Rome ou ailleurs, ait tenu de tels propos au jeune Français en voyage; il est également possible que Tallemant ait voulu se mettre en scène pour montrer que la confession aborde inévitablement des sujets fort risqués. On trouve des anecdotes semblables dans de petits chapitres intitulés « Naïvetés, Bons mots, reparties, contes divers », « Contes de Mourants » ou « Bons mots, contes pour rire ». Elles confirment que le protestant Tallemant est enclin à traiter la confession de sacrement inutile et à nier sa valeur morale.

La confession de Tallemant lui-même traite des amours de l'auteur de 1638 à 1646, date de son mariage avec Catherine de Rambouillet. On peut difficilement imaginer un texte plus secret, car les descendants de Tallemant ont tenu le manuscrit soigneusement caché, à tel point que lorsqu'il fut vendu au début du dix-neuvième siècle pour la somme de vingt francs, on avait oublié jusqu'au nom de Gédéon Tallemant des Réaux. En plus, Tallemant avoit corrigé « Les amours de l'auteur » pour s'assurer du secret, même en cas de lecture de son vivant. A l'origine il avait écrit en toutes lettres les noms de ses amis et de ses rivaux - Habert, Louvigny, Harembure -, ce qui aurait facilement permis d'identifier ses maîtresses. Par la suite, il a raturé les vrais noms pour les remplacer par des noms précieux: Lisis, Cérilas. Etait-ce par goût littéraire, par souci du secret, ou les deux ensemble? Il ne nomme jamais ses maîtresses, se contentant de les appeler « La Veuve ». Comme il fut amoureux de plusieurs veuves avant son mariage et que «Lisis» désigne non un mais plusieurs personnages, la lecture de cette historiette autobiographique est quelque peu déroutante, et il a fallu toute l'érudition des éditeurs de Tallemant - Monmerqué, Paulin Paris et Antoine Adam - pour rétablir les

véritables noms et signaler les confusions possibles. L'identité du lecteur demeure ambiguë pour Tallemant. Dissimuler les noms suggère qu'il envisage la lecture de son manuscrit, soit par des amis, soit à une époque lointaine où les noms n'auront aucune importance pour un lecteur inconnu, invisible et caché. Alors que le confesseur sert de médiateur en chair et en os entre le pénitent et Dieu au moment de la confession orale, Tallemant adresse sa confession écrite à un lecteur virtuel, qui ne jugera peut-être que des siècles après sa mort, mais qu'il pourra manipuler de son vivant ou même longtemps après sa mort par la dimension littéraire de sa confession.

Alors que la confession catholique annuelle portait sur des événements relativement récents, « Les amours de l'auteur » rappelle immédiatement le passé lointain. Autre temps, autre mœurs; Paris était différent. « Alors il n'y avoit ny chaises ny galoches, et de la Place Maubert, où je logeois, il y avoit bien loin à la rue Montorgueil, où [la Veuve] logeoit avec sa sœur ». Le jeune amoureux s'inquiète donc de paraître tout crotté devant sa maîtresse. Il évoque les chansons que Gaultier-Garguille chantait autrefois et explique pourquoi la Veuve remarque son habit noir: « Alors les jeunes gens ne prenoient pas le noir de si bonne heure qu'on fait maintenant » [2:812]. Tallemant tire profit de son extrême jeunesse dans cet univers disparu. Dès la première phrase, il rappelle au lecteur qu'à l'époque il était encore en logique et insiste sur les privations qu'il a connues étant étudiant.

Un escolier n'a pas, pour l'ordinaire, tout ce qu'il luy faut: je ne sçay si c'estoit ma casaque qui estoit trop courte, ou si c'estoit mes bottes, mais jamais je ne les pus faire joindre, et l'eau entraît dans mes jambes tout à son aise.

Nostalgie de sa jeunesse, peut-être, mais aussi habile façon de tourner les menus inconvenances de son habillement en semblant de confession, dont il souligne l'insignifiance, d'ailleurs, par le contraste comique entre la grandiloquence de son regret et la petitesse de l'objet: « Hélas! le coeur me saigne quand je songe à un pauvre bas de soye verd qui fut tout desteint » [2:811]. En

abordant des transgressions plus sérieuses, il avoue son inconscience en amour. « J'eusse volontiers fait une sottise, si on me l'eût laissé faire » [2:815], confesse-t-il, et il nous confie qu'il a trop présumé de son habileté en voulant cajoler la femme de chambre d'une amie. Il avoue qu'il a fait à la Veuve, c'est-à-dire à Marie de Louvigny « un tour de jeune homme » quand il est tombé amoureux de la fille d'un ami de son père. C'est encore « en jeune homme » qu'il néglige de prendre l'adresse d'une de ses voisines, une veuve qui s'intéresse à lui. Ces expressions nous font comprendre que l'auteur de ce récit, qui n'a que la cinquantaine, se présente comme un vieillard semblable à ceux qui se trouvaient sur leurs lits de mort dans les historiettes précédentes et aussi peu changé qu'eux. S'il avoue ses erreurs de jeunesse, c'est par goût pour ses propres prouesses en amour. Il ne craint pas d'en rejeter la responsabilité sur l'influence pernicieuse de l'Amadis, dont il est fou à tel point que sa famille l'appelle ironiquement « Chevalier ». « Je me prenais pour un héros en galanterie » [2:816]. Voilà la fierté qui se déguise en repentir pour mieux séduire le lecteur. S'il se repent de s'être s'enflammé en une nuit pour sa voisine, il en accuse « un sot camarade que j'avois au college, et qui estoit un peu roman » [2:815]. Quant à la Veuve, il semble se repentir véritablement de ses actions lorsqu'il écrit que « la pauvre femme en tenoit » et note les tourments de jalousie qu'il lui fait souffrir. « C'est une belle chose que la jeunesse », écrit-il, « A la vérité j'avois quelquefois de mauvaises heures » [2:819], heures dont il tire un profit littéraire certain en sa prétendue vieillesse.

Est-on en mesure de dire qu'exprimer le repentir ne soit pas le premier but de cette confession? Sans doute, compte tenu de l'extrême complaisance dont Tallemant fait preuve dans plusieurs domaines. Il se vante de ses vers, dont il cite des exemples. Il se vante d'avoir un tempérament mélancolique, mais cette sorte de mélancolie « douce et qui ne m'empeschoit jamais d'estre gai quand il le falloit » [2:817]. Il se vante que la Veuve lui trouve de l'esprit et qu'il est de toutes les fêtes et de tous les divertissements. Il se vante même de ses exploits sexuels. Rendue jalouse par les infidélités de Tallemant, la Veuve l'accuse de coucher avec toutes ses amies, y compris les soeurs de la Veuve et les tantes de Tallemant. Lorsque ce dernier lui répond que c'est impossible

puisque, comme il dit, « je vous sers assez bien. -Ah! répondit-elle, il n'y a jamais rien eu de si brutal, de si animal que vous; vous avez une sensualité infatigable » [2:824]. Tallemant joue le modeste en ajoutant par la suite: « Elle me faisoit beaucoup plus d'honneur qu'à moy n'appartenoit », mais sa tentative ne convainc pas. La confession de Tallemant est un texte amusant qui change constamment de ton, qui va de la vantardise extrême à la plus profonde modestie, où se juxtaposent le ton nostalgique et la remarque crue. Longue de seize pages, elle offre une complexité et des contradictions que l'on ne remarque pas dans les confessions catholiques aussi peu sincères, qui sont rapidement notées et satirisées.

Comment les anecdotes sur la confession se rapportent-elles au désir exprimé dans la préface, d'être utile? Au fond, elles servent à montrer la conviction de Tallemant que l'église catholique est très mal fondée d'insister que la confession et l'examen de conscience lui donnent une supériorité sur l'église réformée. Les confessions catholiques ne montrent pas plus de pénitence véritable que celles, parallèles, de l'auteur, car dans les *Historiettes* les confessions faites dans un cadre religieux sont rarement sincères. Tallemant insiste plutôt sur la nature comique et libre de la confession, en somme sur l'humanité de ses personnages plutôt que sur l'importance des formes religieuses qu'il estime injustifiables par la facilité même avec laquelle on les contourne. Cette faiblesse toute humaine caractérise la confession de l'auteur, qui est poussé à l'écrire par la certitude qu'il s'adresse, non à un prêtre qui donnerait une absolution sans doute peu méritée par la sincérité du repentir, mais à un lecteur idéal qui apprécierait le récit libre d'aventures amoureuses complaisamment revécues par un homme âgé sous le prétexte bien mondain de confession. Il est clair que l'auteur se cache patiemment dans ce récit, qui fut pendant 160 ans un texte déguisé dans un manuscrit impubliable, tout en espérant qu'un jour il pourrait être imprimé. Pour reprendre légèrement La Rochefoucauld, « les vieillards se plaisent à écrire de bonnes confessions, pour se consoler de ne plus être en état de donner de mauvais exemples ».

OEUVRES CONSULTÉES

Brooks, Peter. *Troubling Confessions*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Magne, Emile. *La Joyeuse Jeunesse de Tallemant des Réaux*. Paris, Emile-Paul Frères, 1921.

_____. *La Fin troublée de Tallemant des Réaux*. Paris, Emile-Paul Frères, 1922.

Tallemant des Réaux, Gédéon. *Historiettes* (éd. Adam). Paris: Gallimard, 1960-61.

Zuerner, Adrienne. "Gossip as History in Tallemant des Réaux's *Historiettes*" in *Actes d'Athens: Actes du XXIVe colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*. Biblio 17, Paris-Seattle-Tuebingen, 1992.

**Travailler en utopie :
False Repentance in Racine**

**by
James F. Gaines**

Raised in the hotbed of Jansenism, where the real Pascal, unlike the fictional Tartuffe, actually did use a scourge and hairshirt on a daily basis, Racine might have been expected to produce a theater rife with instances of repentance. Certainly his plays are oozing with sin. But, surprisingly, it is often the virtuous characters who speak mainly of repentance, and then, in a negative sense. Courageous and tender Hémon in *La Thébaïde* tells his sweetheart Antigone that he would not repent from the chance to die for his country if it were the price of peace for his fellow Thebans.¹ Burrhus, the doggedly moralistic preceptor to young Néron, refuses to repent of swaying the Roman legions to support his master, even when Agrippine has revealed her fears that he will become a monster.² Junie tells her beloved Britannicus that she wishes she had the leisure to make him repent of his lack of faith in her, were it not that the emperor threatened them with a persecution that left no time for *dépits amoureux*.³ And of course when evil schemers like Créon, Pyrrhus, Néron, and Mithridate pretend to repent, it is always a premeditated trap for their innocent victims. But one cannot appreciate the proper context for fake repentance without trying to establish what the notion of real repentance might have meant for Racine.

The Church had long established its doctrines on repentance, beginning with the Greek patristic writers in the early centuries. Seeing repentance as a transition from impurity to purity, the Greek Fathers identified sin as *miasma* or pollution, which brought about *euthumion*, or the anticipation of an evil fate as the result of evil deeds. Through ritual purification, or *katharsis*, the believer could free himself and pass on to salvation among the community of the saved. This strictly ritual purity was not the same as moral purity, which involved a rebirth into a new way of life, or *metanoia*, which plays such a prominent role in the Pauline

epistles. The Latin Fathers, including Tertullian, distinguished a three step process composed of sorrow, confession, and amendment, but their term of *poenitentia* referred mostly to the first two steps, with the latter continuing to be associated with *metanoia*. Further contrast was made by the Scholastics between contrition and mere attrition, or sorrow stemming from the fear of punishment instead of from empathy. Disagreeing with Aquinas, Luther laid the groundwork for the Protestant position by denying that attrition was a sufficient base for true repentance. Though the official triple structure of sorrow, confession and amendment was reconfirmed by the Council of Trent, Catholic theologians continued to argue over the role of attrition until Pope Alexander VII solved the matter in a casuistic but tolerant way in 1667, declaring that both attrition and perfect contrition were acceptable orthodox viewpoints.

François de Sales's *Introduction à la vie dévote* grants a great deal of importance to repentance, framing the issue according to the Trentine formula. In fact, he introduces a more complex, two-echelon structure of repentance to account for both mortal and venial sins. The former are attacked with a series of ten guided meditations, leading to a general confession covering the convert's entire lifetime. The latter are then dealt with in more piecemeal fashion. Of course, the Salesian approach calls for a massive dose of amendment and a *metanoia* that potentially effects all of life, since the penitent's entire universe is symbolically restructured in the course of the meditations. However, it is interesting that this entire process is interior, involving the conscience disconnected from the outside world, except through imagination and the intercession of the spiritual director. Despite the very social orientation of the Visitandine order that François founded, together with Jeanne de Chantale, there was no social negotiation or rectification in his notion of repentance. Instead, it required an internal colloquy with God, according to the text supplied by spiritual guidance.

Racine's tragic characters, isolated in a pre-Christian universe devoid of any divine benevolence, could not relate to the popular Salesian model. They seem much closer to another sense of

repentance that is equally confined to the individual conscience, that of Descartes. The *Traité des passions* defines repentance in a completely non-spiritual way that prefigures modern psychology:

Le repentir est directement contraire à la satisfaction de soi-même, et c'est une espèce de tristesse qui vient de ce qu'on croit avoir fait quelque mauvaise action; et elle est très amère, parce que sa cause ne vient que de nous...⁴

Thus far, Racine pictures repentance as the product of attrition, but the emphasis is entirely on the anticipation of an evil fate sprung from within. He goes on to add an equivalent to *metanoia*:

ce qui n'empêche pas néanmoins qu'elle soit fort utile lorsqu'il est vrai que l'action dont nous nous repentons est mauvaise et que nous en avons une connaissance certaine, parce qu'elle nous incite à mieux faire une autre fois.

Surprisingly, he then detaches the feeling even further from a social context by indicating that it is closer to what we might term a psychological reflex:

Mais il arrive souvent que les esprits faibles se repentent des choses qu'ils ont faites sans savoir assurément qu'elles soient mauvaises; il se le persuadent seulement à cause qu'ils le craignent; et s'ils avaient fait le contraire, il s'en repentiraient en même façon...

He concludes that this excessive repentance can and should be subject to therapy applied by reason:

ce qui est en eux une imperfection digne de pitié; et les remèdes contre ce défaut sont les mêmes qui servent à ôter l'irrésolution.

Until *Phèdre*, the notion of repentance in Racine is even closer to this Cartesian model than to that of De Sales, for it seems self-based and self-directed. When Cléon claims to repent of his warlike ways in Act ** of *La Thébaine*, urging Étéocle to accept a truce with Polynice and his invading allies, he alleges a personal motive. One of his sons, Ménécée, who never appears onstage, has preemptively tried to fulfill the oracle that denied peace to Thebes until “the last of its royal blood is spilled” by sacrificing his own life. As the youngest male of the extended ruling family, Ménécée becomes its sacrificial victim:

Ah! Ménécée est mort, le ciel n'en veut point d'autre.
Laissez couler son sang sans y mêler le vôtre;
Et puisqu'il l'a versé pour nous donner la paix,
Accordez-la, Seigneur, à nos justes souhaits. (III, 4)

He goes on to complain of “les malheurs ou le ciel m'a plonge” and to show that it is difficult to find vengeance when his remaining son Hémon and Étéocle’s brother are in the enemy camp:

Dois-je verser son sang, ou répandre le vôtre?
Et dois-je perdre un fils, pour en venger un autre?
Seigneur, mon sang m'est cher, le vôtre est sacré:
Serai-je sacrilège, ou bien dénaturé?
Je me consolerais si ce fils que je plains
Assure par sa mort le repos des Thébains.

He goes on to give his prince several other rational justifications for the truce: Polynice may have become less violent, less confident of success, his Greeks tired of fighting, his Argive father-in-law less willing to underwrite a costly foreign campaign.

This apparent effort to find what Richard Goodkin calls a “tragic middle” through compromise tricks most of the Thebans, causing Jocaste to remark joyfully:

Bientôt ces cœurs de fer se verront adoucis:

La vainqueur [la paix] de Créon peut bien vaincre mes
fils.⁵

But Créon soon disabuses his equally gullible minion Attale:

Tu crois donc que la pais est l'objet de mes soins?...
Non, non, tu me verras d'une constante ardeur
Hair mes ennemis et chrir ma grandeur;
Le trône fit toujours mes ardeurs les plus chères.
Je rougis d'obéir ou règnèrent mes pères;
Je brûle de me voir au rang de mes aïeux. (III, 6)

If he does indeed wish to spare Hémon, it is not to enjoy the fruits of peace together, but so that he can found a dynasty and pass on the throne to his offspring. All that he has said about unwillingness to spill the blood of his nephews is lies. Speaking for the shocked spectators, Attale responds, "Vous n'avez plus, Seigneur, à craindre que vous-même: / On porte ses remords avec le diadème," echoing a previous ironic warning by Jocaste.⁶ But the cynical rationalist retorts, "Quand on est sur le trône on a bien d'autres soins."

Even after Hémon dies in battle along with both princes, Créon dreams of starting a new royal brood with princess Antigone. It is only her death that finally causes him to give up his dynastic hopes and to experience some measure of very belated *euthemion*. One doubts whether he really reaches the stage of attrition, much less true contrition, for even in the death of Antigone, he is only conscious of his own loss of potential.

The same cannot be said of Racine's next false penitent, Pyrrhus. The exposition of *Antigone* shows him already to be aware of the suffering caused by his acts, in fact, all too aware. In Act II, scene 5, after showing his weakness to Andromaque, Pyrrhus is mocked by Phoenix, causing him to pretend to get a grip on himself:

Moi l'aimer? Une ingrante
 Qui me hait d'autant plus que mon amour la flatte?
 Sans parents, sans amis, sans espoir que sur moi,
 Je puis perdre son fils; peut-être je le doi.
 Étrangère?...que dis-je? Esclave dans l'Épire,
 Je lui donne son fils, mon âme, mon empire;
 Et je ne puis gagner dans ce perfide cœur
 D'autre rang que celui de son persécuteur?
 Non, non, je l'ai juré, ma vengeance est certaine:
 Il faut bien une fois justifier sa haine.
 J'abandonne son fils. Que de pleurs vont couler!
 De quel nom sa douleur me va-t-elle appeler!
 Quel spectacle pour elle aujourd'hui se dispose!
 Elle en mourra, Phoenix, et je serai la cause.
 C'est lui mettre moi-même un poignard dans le sein.

This speech vividly demonstrates that Pyrrhus is fully conscious of the sadistic power he holds over his captive, as well as its deleterious effects on his own personality. His turn away from selfish desire and towards the collective Greek model of virtue, which entails the murder of Astyanax, cannot be mistaken for a fully sincere step towards repentance, for he is obviously trying to fool himself before deceiving the other characters in the play.

Thus self-deceived, he explains his apparent change of direction in Act III, scene 6 to Andromaque in terms that smack of devout repentance: "J'étais aveugle alors: mes yeux se sont ouverts." Playing on the multiple meanings of *grâce*, he tries to place blame on Andromaque for withholding the spiritual power that would have saved her son's life: "Sa grâce à vos désirs pouvait être accordée; / Mais vous ne l'avez pas seulement demandée. / C'en est fait." Assuming a passive and fatalistic stance characteristic of the penitent, Pyrrhus hypocritically invites Andromaque to take on a sacrificial identity.⁷ It is ironic that she choses to do just that, devising her plan for marriage. The efficacy of her "repentance" towards Pyrrhus is evident from the reactions of both the king and her confidante Cephise, but Andromaque soon admits her ploy in private, "Quoi donc? As-tu pensé

qu'Andromaque infidèle / Pût trahir un époux qui croit revivre en elle?" (IV, 1). The Trojan queen's repentance may be false, but at least it will be followed by an ultimate act of self-abnegation, as she tries to satisfy her duties "à Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi" through the "innocent stratagème" of suicide. Having reached this stage of willingness, Andromaque's outcome is pointless, for she has attained a heroic answer to her predicament. Not so for Pyrrhus, who wallows in his own abjection, especially in the extraordinary "aveu à l'envers" that he delivers to Hermione: "J'épouse une Troyenne. Oui, Madame, et j'avoue / Que je vous ai promis la foi que je lui voue" (V, 4). Hermione's response is strangely accurate as a moral summation of the protagonist's fate:

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice,
Et que voulant bien rompre un nœud si solonnel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.

The irony of this scene is so thick that it verges on *bathos*, and only the extreme self-lucidity of Pyrrhus and the poetic artistry of the dramatist prevent it from falling into all-too-obvious comparison with such twisted comic declarations as Alceste's *aveu* to Célimène in *Le Misanthrope*. The rapprochement is all the more acute since Hermione had earlier played the coquette to her other suitor, Oreste.⁸

Néron's use of repentance is ironic almost from the beginning of *Britannicus*. His extortionary avowal to Junie is couched in the same fatalistic terms that Pyrrhus had used with Andromaque: "Les dieux ont prononcé. Loin de leur contredire, / C'est à vous de passer du côté de l'Empire" (II, 3). Néron substitutes the polluted earthly community of the power-mad Empire for the pure, spiritual community of the saved, to which penitents were invited to belong. If she fails to make the right response, he villainously avers, she will soon be forced to repent in a very different kind of way.⁹

It is the same Cartesian sense of repentance that Burrhus evokes in the next act, when he invites Néron to foresake his rashness and reasonably reconsider his actions. However, it is

noteworthy that Burrhus fails to confront the real problem of Néron's depravity by calling only for a rational repentance, and not for the kind of moral reassessment that would target the emperor's perverse desires at the root. By trying to sweep moral failings under the imperial rug, Burrhus simply invites his master to go on misusing the faculties of reason, as he does so ably in feigning repentance before his mother Agrippine:

Oui, Madame, je veux que ma reconnaissance
 Désormais dans les coeurs grave votre puissance;
 Et je bénis déjà cette heureuse froideur,
 Qui de notre amitié va rallumer l'ardeur.
 Quoi que Pallas ait fait, il suffit, je l'oublie;
 Avec Britanicus je me réconcilie;
 Et quant à cet amour qui nous a séparés,
 Je vous fais notre arbitre, et vous nous jugerez. (IV, 2)

Only a few moments later, he will explain brutally to Narcisse how he intends to violate the spirit of contrition: "J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer" (IV, 3). Néron's manipulation of the Cartesian "passion" of repentance is thus very complete, and he escapes any hint of Salesian commitment or transformation. Agrippine mentions the possibility of his remorse in the last lines of the play, but Burrhus, who had described an unflinching emperor murdering Britannicus, merely hopes it will not be the last of his crimes. The rage he reportedly demonstrates at the end of the action is thus not so much retrospective attrition felt over the loss of Junie to the ranks of the vestal virgins, as a foretaste of the greater suffering he will unleash on his subjects in the years to come. Unlike the Salesian penitent, Néron projects his sorrow rather than internalizing it.

If Néron's stunningly efficient false repentance surpasses any comic comparison, the same is not true for Mithridate. The old king of Pontus is like a militant Arnolphe, who has come back from the country to find not one but two Horaces, his own sons Xipharès and Pharnace, hovering around the unwilling child/captive/bride that he has been hiding away from the political world. Like Arnolphe, Mithridate puffs himself up in soliloquy

after soliloquy, gnawing on the prospect of cuckoldry and scheming against the young *blondins* whom he misjudges so completely. In Act III, scene 5, His plan to trap his sons by falsely renouncing his claim on Monime also recalls another greybeard, Harpagon, who uses just such a ruse to trick his son into exposing his love for Mariane.¹⁰ Mithridate's attempt to parade "Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi" and "mes cheveux blancs [cachés] sous trente diadèmes" recalls Harpagon's mistaken conviction that Mariane could be in love only with a bespectacled old geezer. When he debonairly passes off his fiancée to the "worthy" Xipharès ("un autre moi-même!") leads the tender but gullible Monime to name him as her true love, thus releasing all the old man's venom. Mithridate is a strange creature, half pantaloon and half abominable Saturn, ready to devour his own children. It is doubly ironic that his fake repentance from untimely lust and ungallant claustration should take the form of a near-comic *aveu*. One wonders if Racine was not perhaps mocking his audience with such a stylistic monstrosity, wrapped in the lush emotional fabric that had already bought him such worldly success.

Nonetheless, Racine would make one more attempt to portray a genuine repentance in *Phèdre*. Through the first half of the play, the frailty of Cartesian repentance is associated with Œnone, who vacillates from one conciliatory position to another, without any certitude of right or wrong. Hippolyte represents the possibility of true amendment, particularly in his political plans for a division of Thésée's empire among all the potential heirs, including the much-wronged clan of which Aricie is the sole survivor. But this superficially virtuous project is flawed by Hippolyte's ulterior motive of flight from responsibility. A true political penitent would be able to accept some measure of self-blame and to avoid the aphasia that plagues the prince whenever he is called upon to confront moral evil. Phèdre herself does not have this weakness, since from the outset she is acutely aware of her moral contamination. Her seizure of her step-son's sword is as close as any of the characters come to a tragic middle, but she is unable to negotiate a solution completely on her own. Significantly, she never delivers the false repentance that Œnone urges her to make, in order to save her own life and the future of her children. The

old nurse's lying is all that is needed to push Thésée's suspicious and destructive imagination toward a rash, bloody conclusion.

Thus, it is with real sincerity that Phèdre approaches her husband in Act IV, scene 4, with the intention of repenting of her passive role in Hippolyte's punishment, if not, indeed, of her very passion for the youth. The "juste effroi" that has shaken her from her lethargy and sent her on the mission of mercy bears the marks of contrition. She phrases her supplications in terms of Thésée's lineage and Thésée's blood, indicating empathy, and she begs him "Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier," suggesting that the phase of *enteumion* has begun in her. Like a Salesian penitent, she asks to be spared from "la douleur éternelle," a prefiguration of hell that was one of the meditations required in the *Introduction à la vie dévote*.

Unfortunately, the news that Hippolyte has confessed his love for Aricie leaves the queen speechless and thwarts her inclination to repent. As Descartes mentions, repentance is subject to the even the vaguest disturbance when it is not solidly anchored. Phèdre herself, lucid as always to her own shortcomings, explains how close to repentance she had come:

Je cédaï au remords dont j'étais tourmentée.
 Qui sait même où m'allait porter ce repentir?
 Peut-être à m'accuser j'aurais pu consentir;
 Peut-être si la voix ne m'eût été coupée,
 L'affreuse vérité me serait échappée. (IV, v)

But once unchained, jealousy quickly leads Phèdre into delusions of persecution, as she imagines, in her following tirades, Hippolyte and Aricie enjoying a perfect and unfettered happiness, so alien to their real expectations as they flee, friendless refugees in a hostile landscape, toward the illusion of a sanctuary where they will plight their chaste vows to one another. Instead of repenting of her guilt, Phèdre discharges it on the unworthy figure of C enone, who leaves the stage intent on suicide with a parting line on the futility of service that nearly parodies the remark of Moli ere's Martine, the fired maid of *Les Femmes savantes*, who declares, "Service

d'autrui n'est pas un héritage!" Instead of a tragic middle of successful repentance, all that Phèdre is able to salvage from the disaster is an untimely assumption of guilt after all punishment, including her own poison, has already been administered. The sentence has been placed before the verdict. Instead of a penitent's ultimate submission to the final judgment of God, Phèdre foreshortens both penitence and judgment by her magnificent but futile gesture.

The futility of Racine's most beautiful potential penitent is indicative to some degree of a failure in the fundamental Jansenist spiritual enterprise. Despite the austere penitential regime assumed by many of the Messieurs de Port-Royal, they did not provide for a reliable transmission of their model to future emulators. David Wetsel points out that Pascal, the great apologist of the movement, was so concerned over the fragile state of the converted *chercheur* that he hesitated to recommend any significant emphasis on repentance from the new recruit to devotion.¹¹ In fact, Pascal points out that any disproportionate penitence would spoil "both the man and the acts, the man by his sin corrupting the acts and the acts wearing down the man in his weakness" (*Pensées* 772). Pascal's own conversion experience, recorded in the fragment that he always wore over his heart, bears significant traces of the Salesian model of repentance, as does the repentance scene that Racine fashions for his most evolved heroine. Yet Pascal admits that in contemporary France repentance reflects the instability inherent in the rationalist Cartesian model, where practical concerns are bound to prevail over purely spiritual movements. Racine, too, admits this instability, and his increasing tendency to examine the ironic fault lines where comedy and tragedy grind together, such as jealousy, pride, and impotence, indicates that he was consciously aware of the problem. The solution lies as hidden as their Jansenist God.

NOTES

¹ Peut-on se repentir d'un si grand avantage?

Un si noble trépas flatte trop mon courage;

Et du sang de ses rois il est beau d'être issu,

Dût-on rendre ce sang sitôt qu'on l'a reçu (II, 2)

This and other quotes refer to Racine, *Œuvres complètes*, ed. Raymond Picard (Paris: Gallimard, 1950), vol. I.

² Agrippine is ready to confess her entire scheme, but Burrhus tells her it won't work, because she will not be believed. Because the empire must create its own prerogatives, he does not repent backing Néron: "Je ne me repens point de ce zèle sincère" (III, 3).

³ Dans un temps plus heureux ma juste impatience

Vous ferait repentir de votre défiance.

Mais Néron vous menace: en ce pressant danger,

Seigneur, j'ai d'autres soins que de vous affliger.

Allez, rassurez-vous, et cessez de vous plaindre:

Néron nous écoutait, et m'ordonnait de feindre. (III, 7)

⁴ Descartes, "Les Passions de l'âme," *Œuvres et lettres*, ed. André Bridoux (Paris: Gallimard, 1952) p. 785.

⁵ Richard Goodkin, *The Tragic Middle: Racine, Aristotle, Euripides* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1991). Goodkin points out that Jocaste had already rejected the ethical mediation between her warring sons, and the false repentance/truce, initiated by Ménécée's self-sacrifice, temporarily seems to reverse her stance (pp. 65-67).

⁶ When Créon had voiced hope that 6,000 reinforcements would help the Theban loyalists repel the invaders and bring final triumph, the queen had said, "La victoire, Créon, n'est pas toujours si belle: / La honte et les remords vont souvent après elle" (I, 4).

⁷ With passivity comes a morbid sense of persecution, leading Pyrrhus to exclaim, "Vous me haïssez plus que tous les Grecs ensemble" (III, 6). But in the next scene, he dismisses Phœnix, vestigial symbol of collective value, and capitulates to Andromaque, "Au nom de votre fils cessons de nous haïr."

⁸ Hermione answers Oreste's nasty salutation with evasion and misdirection worthy of Molière's character:

Hé quoi? Toujours injuste en vos tristes discours,
 De mon inimitié vous plaindrez-vous toujours?
 Quelle est cette étrange rigueur tant de fois alléguée?
 J'ai passé dans l'Épire, où j'étais réléguée:
 Mon père l'ordonnait. Mais qui sait si depuis
 Je n'ai point en secret partagé vos ennuis?
 Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes?
 Que l'Épire jamais n'ai vu couler mes larmes?
 Enfin qui vous a dit que malgré mon devoir
 Je n'ai pas quelquefois souhaité de vous voir? (II, 1)

This has the desired effect of suckering Oreste instantly, but Hermione's own coquettish pride quickly undoes her scheme when Oreste blunders into the topic of Pyrrhus's spurning of the princess, for her pride will not admit the possibility that Pyrrhus was not attracted to her.

⁹ "Ayez moins de frayeur ou moins de modestie.

N'accusez point ici mon choix d'aveuglement;
 Je vous réponds de vous; consentez seulement.
 Du sang dont vous sortez appelez la mémoire;
 Et ne préférez point à la solide gloire
 Des honneurs dont César prétend vous revêtir,
 La gloire d'un refus, sujet au repentir."

¹⁰ See Ronald Tobin, *Jean Racine Revisited* (New York: Twayne, 1999), pp. 109-110.

¹¹ David Wetsel, *Pascal and Disbelief: Catechesis and Conversion in the Pensées* (Washington: Catholic Univ. Press, 1994), pp. 352-353.

Quand le paraître prime l'être: les habits dans les *Contes de Perrault*

by
Ran-E Hong

C'est dans le contexte d'une « culture des apparences » (D. Roche) qu'il faut situer le problème des vêtements au XVIIe siècle, *a fortiori* dans les *Contes de Perrault*. Le vêtement constitue à cette époque « une carte d'identité sociale » qui définit la personne de sorte que l'on n'est que ce que l'on paraît. Dans une société où les lois somptuaires dictent le port vestimentaire de chacun, le vêtement s'avère un élément discriminatoire, un critère de différenciation sociale. En somme il définit l'être. C'est ainsi que les personnages de Perrault sont parfois simplement désignés par le nom du vêtement qu'ils portent, comme c'est le cas du Petit Chaperon Rouge, mais aussi de Peau d'Ane.

Les vêtements dès lors constituent la clé du succès amoureux aussi bien que social. Ils transforment Cendrillon en princesse et lui permettent d'aller au bal: les habits que lui donne la fée - « habits de draps d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries » (Perrault, 173) ,- sont en réalité des habits de parade et sont sans comparaison avec ceux que portent ses demi-soeurs, même s'ils sont de velours rouge, tissu et couleur nobiliaires par excellence, ou consistent en un manteau à fleurs d'or. De même, le marquis de Carabas, déjà pourvu par son fidèle chat d'un nom et d'un titre, obtient, à la suite de sa prétendue noyade, de splendides vêtements empruntés à la garde-robe du roi. Son physique mais aussi son nouvel habit, indicateur de son nouveau rang social, ont vite fait de conquérir le coeur de la fille du roi. Plus tard en s'emparant des terres et du château de l'ogre, il s'octroiera la fortune que nécessite son rang. Tout est ici usurpé, mais devient le sien à la fin du conte.

Les vêtements jouent donc un rôle primordial dans les *Contes de Perrault* comme c'était le cas dans la société de l'Ancien Régime. Instruments de séduction pour Cendrillon de même que pour le marquis de Carabas, ils s'avèrent en particulier pour ce

dernier, l'instrument de la conquête du pouvoir politique (Marin, 119-43). A chaque fois, ils confèrent à ceux qui les mettent une nouvelle identité qui leur permet de faire peau neuve. Autrement dit, ils donnent aux protagonistes de Perrault la possibilité de changer de destin.

Mais ce qui est remarquable dans ces deux contes, c'est que les vêtements empruntés ne sont nullement un déguisement. En changeant d'habit, la personne acquiert instantanément les qualités inhérentes à celle qui le porte habituellement. C'est dire que s'il est vrai dans l'ancienne France, que l'on change d'habit à chaque fois que l'on change de condition sociale, dans le monde féérique de Perrault, l'inverse est aussi vrai. L'habit métamorphose le marquis de Carabas et Cendrillon mais leur transformation demeure permanente. Le paraître, à force de primer l'être, le remplace. Il le devient.

Mais les habits dans l'univers de Perrault sont autant de porte-parole, de lieux et d'instruments du destin, que présages de son action. Il est un conte où leur rôle nous semble particulièrement intéressant. Dans *Peau d'Ane*, les trois robes commandées par la princesse et la peau asinienne dont elle se revêt en désespoir de cause, sont toutes des habits, ou mieux des peaux. Qu'il suffise de considérer un instant les différentes versions de ce conte pour se rendre compte que l'élément épidermique est prédominant et que tous les fantasmes de la peau s'y retrouvent.

La peau constitue d'abord un élément vital. Dans les versions de Bonaventure des Périers et de Basile, dépouiller la peau de quelqu'un revient à le tuer. En particulier dans « L'Ourse », Preziosa se transforme en ourse au grand désespoir du prince qui croit que sa belle se cache à l'intérieur de l'animal et se lamente ainsi en ces termes :

O beau morceau de roi qui te terres dans cette peau
 ! O bougie d'amour qui qui es enfermée dans cette
 lanterne velue ! Pourquoi me faire tous ces ronrons
 pour me regarder ensuite me consumer à petit feu et
me déliter poil après poil ? Je meurs affamé,

consumé, desséché par ta beauté, et tu en vois les signes évidents, car [...] je n'ai plus que les os et la peau, la fièvre s'est cousue à mes veines avec un fil double. Alors, lève ce rideau de cuir puant, et laisse-moi voir l'apparat de tes beautés [...] Qui a enfermé dans une prison de poils une oeuvre si parfaite ? Qui a verrouillé dans un écrin de cuir un trésor si beau ? (Basile, 80-181. Soulignés par nous.)

Auparavant, le père de Preziosa, accablé par la mort de son épouse, avait juré d'être dépecé comme Starace, s'il lui arrivait d'aimer une autre femme que la défunte.

Ensuite, la peau est oripeau. Dans la nouvelle de Bonaventure des Périers, le père achète une peau d'âne à sa fille Pernette pour la protéger du gentilhomme qui la veut comme bru. De même dans la version des frères Grimm, la peau est tout au plus un patchwork, faite de l'assemblage de multiples fourrures animales.

La peau apparaît enfin comme peau écorchée. Dans le récit de Perrault, le concours aux jeunes filles prétendant à la main du prince, est ouvert à celle qui aura le plus petit doigt. Pour ce faire, les candidates n'hésitent pas à se martyriser le doigt pour le rendre aussi menu que possible et donc conforme à l'anneau qu'elles essaient. Ainsi perdent-elles souvent une partie de leur peau.

L'une, en suivant son bizarre caprice,
Comme une rave le ratisse;
L'autre en coupe un petit morceau;
Une autre en le pressant croit qu'elle l'apetisse;
Et l'autre, avec de certaine eau,
Pour le rendre moins gros en fait tomber la peau;
(Perrault, 111)

Les mutilations de la peau sont des exemples d'auto-punition, de castrations masochistes pour celles qui sont mal assurées de leur moi psychique.

Ainsi sommes-nous amenée à examiner de plus près les travaux de Didier Anzieu sur le moi-peau, puis l'interprétation psychanalytique de *Peau d'Ane* qu'en a donné Jean Bellemin-Noël, même si malheureusement la version qu'il considère est celle en prose des frères Grimm, *Allerleirauh* traduite par Marthe Robert en *Peau de Mille Bêtes*.

Selon le concept établi par Didier Anzieu, la peau rassemble les trois fonctions suivantes: d'abord c'est le sac qui retient-contient l'intérieur. La peau de l'âne est noire et chaude; comme l'est généralement la pelisse d'un animal qu'on vient de dépiauter, elle est nauséabonde. Elle est aussi sale et rugueuse. Mais la saleté de Peau d'Ane est aussi morale puisque depuis les travaux de Vigarello, on sait que dans l'ancienne société, la blancheur était signe de distinction et paradigme de vertu (Vigarello, 83-91). La peau fait donc de celle qui s'en couvre un objet de mépris et d'abjection, la cible d'un double blâme qui touche à la fois à son aspect physique qu'à l'intériorité de sa personne. Que l'on se place d'un point de vue esthétique ou moral, Peau d'Ane est à la fois la Belle et la Bête.

Deuxièmement, la peau est l'interface qui repousse les agressions extérieures et protège des intempéries. Mais elle protège aussi la princesse des désirs du père qui ne peut la reconnaître sous cette enveloppe grossière, ainsi que ceux des autres hommes qui en sont infailliblement repoussés.

Enfin, la peau est un lieu de communication avec le non-moi, une surface où sont inscrites les traces des relations avec autrui (Anzieu, 1995, 61-62). La peau animale rend la princesse inabordable; par son truchement, elle lui fait dire « je suis repoussante, sans attrait sexuel: ne me touchez pas. *Noli me tangere* ». ¹ Le vêtement est une manière indirecte, mais efficace de communiquer à autrui ce qu'on attend de lui.

Or pour Bellemin-Noël, la peau asinienne fonctionne comme « une métaphore du refoulement », le refoulement désignant « à la fois un mécanisme et la somme des éléments refoulés qui constituent ce qu'on nomme couramment l'inconscient d'un sujet;

c'est un écran à double face, qui empêche de voir ce qu'il cache et empêche d'apparaître ce qui ne peut être vu; c'est aussi un écrin, enveloppe et matière de nos vœux les plus précieux » (Bellemin-Noël, 44). Le psychanalyste précise qu'il s'agit de « la relique de la mère morte » (47).

Mais « analyser, c'est toujours analyser le complexe d'Oedipe. » (Anzieu, 1995, 216). Or, « l'interdit oedipien se construit par dérivation métonymique de l'interdit du toucher » (Anzieu, 170). Ainsi il semble bien que la peau est la métaphore du refoulement du complexe d'Oedipe. En d'autres termes, elle signifie les désirs incestueux de la fille envers le père, et non le contraire comme le conte le dit. Rappelons la frayeur de la princesse la première fois qu'on lui apporte la peau de l'animal. La peau figure en effet l'horreur que suscite la seule pensée de partager la couche du père pour une fille nubile. Elle est donc horrible et répugnante non seulement pour la fille qui voit la possibilité que se réalise le complexe oedipien, mais aussi pour tous ceux qui connaissent le tabou social.

Ce désir est d'autant plus effrayant qu'il est à moitié accompli dans ce conte où la mère est morte au début du récit. La princesse s'enveloppant de la peau de l'animal évoque les héros vainqueurs qui, dans certaines sociétés primitives, revêtent la peau de l'animal qu'ils ont tué. Dans cette possession vengeresse, la princesse se sait déjà triomphante de sa mère.

Sous la peau, la princesse est objet de désir, mais elle ne peut assumer sa sexualité; ce n'est que lorsqu'elle est seule qu'elle peut être ce qu'elle est et ce qu'elle désire être définitivement. C'est avec raison que Bellemin-Noël constate qu'elle commet un acte manqué lorsqu'elle laisse tomber la bague dans la pâte du gâteau qu'elle prépare pour le prince (Bellemin-Noël, 49-50). Sous sa peau, la princesse cache son désir sous des dehors repoussants; la peau lui donne asile et la protège contre les expériences sexuelles - d'autant que pour l'instant elles sont incestueuses - pour lesquelles elle n'est pas encore prête. Passage donc d'un moi infantile à un moi adulte, telle nous semble la trajectoire de ce conte.

La peau, de cette manière, masque les insuffisances de son enveloppe épidermique et psychique. Les trois robes et la peau animale assument des fonctions inverses: celle-là protège la princesse du désir sexuel, le sien et celui des autres tandis que celles-ci l'y exposent.

Historiquement parlant, la dépouille de l'animal que la princesse met au défi son père de lui accorder, est le plus ancien type de costume qui puisse exister (Boucher, 20, illust. 27). Comme dans les temps préhistoriques, elle est portée ici sous sa forme naturelle. Rappelons que la fourrure a connu une grande vogue au Moyen-Age où elle était signe de distinction sociale et symbole de luxe. Ainsi la martre, le gris, le vair et l'hermine étaient l'apanage de la haute noblesse tandis que l'écureuil, le castor, la loutre, le lièvre et le renard se portaient dans la bourgeoisie et la petite noblesse. Enfin l'agneau, le loup, la chèvre, le mouton faisaient partie des pelleteries du peuple. Il va sans dire que la peau d'âne n'appartient à la garde-robe d'aucune classe sociale et qu'elle a donc quelque chose d'inhabituel, si ce n'est de vil.

Par contraste, le XVIIe siècle ne prise guère la pelleterie qui n'est jusqu'en 1840 jamais portée poil dessus, sinon exceptionnellement, en temps de carnaval où le monde se renverse et où les gens se déguisent en prenant des tenues d'hommes sauvages ou des vêtements de feuillages, ou encore mettent leurs vêtements à l'envers (Lemoine-Luccioni, 38, Heers, 126).

La pelleterie, est présente, d'une manière accessoire, dans la cravate de fourrure mise à la mode par la Princesse Palatine en 1676 qui, ayant froid, décida de reprendre une vieille zibeline; cette cravate fut appelée « palatine » par la suite (Van der Cruysse, 197-99). Soit elle existe dans le manchon que portent aussi bien les hommes que les femmes pour y garder leurs mains au chaud en hiver (Boucher, 260). Selon Furetière, le manchon luxueux est de martre ou de zibeline, celui plus modeste, de petit gris, de chien ou de chat. On comprend dès lors la peur du chat botté qui utilise toutes les ruses possibles pour échapper à ce destin – en somme pour sauver sa peau.

Selon Georges Vigarello, on évite la fourrure pour des raisons d'hygiène, car les longs poils sont propices au mauvais air qui s'y enfermerait et dégagerait ainsi une mauvaise odeur (Vigarello, 18). Tous les tissus prisés à l'époque sont donc sans poil et de texture lisse et serrée comme la soie, le taffetas, le camelot. Une fois le linge sale, au lieu de se laver, on change simplement de chemise, ce qui est chose impossible avec la pelisse. Peau d'Ane repousse donc son entourage non seulement par l'aspect barbare de sa tenue, mais aussi par l'odeur infâme qui s'en dégage.

Une fois par semaine, néanmoins, Peau d'Ane peut se débarrasser de sa guenille, se laver et faire ainsi peau neuve en mettant ses habits de dimanche. Et c'est dans ces beaux atours que le prince, ébahi, la surprend à travers le trou de la serrure.

Les trois robes que Peau d'Ane a emportées dans sa fuite constituent son seul bien. Elles sont sa garde-robe autant que son trousseau de mariage, à une époque où, comme l'écrit Daniel Roche, « la possession vestimentaire est un marqueur social » (88) et où les vêtements entrent dans l'inventaire des biens et font partie de l'héritage. Les robes de Peau d'Ane sont respectivement couleur de temps, c'est-à-dire bleu ciel, couleur d'argent et couleur de soleil. Or pour Bellemin-Noël, elles « sont placées sous le signe du triangle familial: [...] le couple Soleil-Lune dit celui que forme l'Homme et la Femme, le firmament chargé représente les Enfants; [...] elles [les robes] portent les couleurs de l'érotisme génital, précieux pour la perpétuation de l'espèce: azur, argent et or sont les merveilles de la Nature » (Bellemin-Noël, 42).

Mais pour comprendre le choix de ces robes, il faut ici expliquer le contexte culturel et socio-économique de la société de l'ancienne France. On sait ainsi qu'au XVIIe siècle la France est tributaire de l'importation pour ce qui est du commerce de luxe; dépendant de Venise, de Bruges et de l'Angleterre pour l'importation des dentelles, achetant ses velours à Utrecht et à Gênes, elle se ravitaille en soie de Florence et fait venir des Flandres les tapisseries. Pendant vingt ans Colbert va s'assurer par la création de manufactures, celles des Gobelins et de la

Savonnerie, de l'élimination de ces importations et hisser la France au rang international dans le commerce des « frivolités » (Richardt, 136).

Il proclame en conséquence le 13 août 1669 un édit très sévère sur la qualité des draps et des toiles, selon lequel les couleurs se divisent en deux groupes: celles de « grand teint », durables à la lumière et au lavage, et celles de « petit teint », plus fugaces (*Statut et règlement général...*, 5).² Le XVII^e siècle, favorise les premières et utilise donc assidûment la gaude ou « herbe jaune », la garance, la guède et le pastel pour le bleu, la cochenille pour le carmin (Pardailhé-Galabrun, 398). Seuls donc le rouge, le bleu et le jaune appartiennent aux teinturiers du bon teint qui peuvent les teindre sans la participation du petit teint. Ces couleurs passent après dans les mains des teinturiers de petit teint qui peuvent, soit les « raciner, engaller, noircir, brunir ou griser » (Furetière, article teint).

La préférence du bleu s'explique aussi par la politique de Colbert qui interdit l'importation de l'indigo des Indes et dont l'usage est réglementé. Tout en favorisant dans la teinturerie, l'usage du pastel languedocien, plante dont les feuilles et les tiges contiennent un principe colorant bleu, ainsi que de la guède normande, connue également pour sa couleur bleue, Colbert limite l'emploi de l'indigo des Indes. C'est ainsi que l'usage des étoffes bleues se répand, par exemple dans l'armée royale qui abandonne l'ancienne couleur feuille morte (Boucher, 283).

La commande de Peau d'Ane d'une robe couleur de temps ne tient donc pas du pur hasard, mais reflète la mode de l'époque qui est d'ailleurs visible dans les différents portraits contemporains. L'importance du bleu tient enfin à ce qu'il est la couleur de la royauté. Le justaucorps à brevet mis à la mode par Louis XIV en janvier 1665 est de moire bleue, brodé d'argent et doublé de rouge, qui sont les trois couleurs de la maison du roi. Par ailleurs, l'Ordre du Saint-Esprit, qui est le premier ordre de la monarchie, et donc réservé aux membres de la famille royale, consiste en une croix de Malte émaillée, ornée d'une colombe blanche au bas d'un cordon bleu ciel.

C'est pourquoi une ordonnance du 25 septembre 1629 tiré du *Traité de police* de Nicolas Delamare défend à toutes personnes de quelle qualité que ce soit de faire porter des livrées bleues à leurs pages ou à leurs laquais. En outre, les tailleurs et les fripiers se voient également interdits de fabriquer ou de vendre de tels habits sous peine d'une amende de 300 livres (t. I, p.371). Dans la même lignée, l'édit du 12 décembre 1703 se fait fort de distinguer par la livrée les domestiques du roi des autres domestiques (voir texte in Delamare, t.I, p.391).

Si on en croit Furetière, le port des couleurs provient de la science héraldique; il était de coutume pour les chevaliers lors des tournois de porter les couleurs de leurs maîtresses. Qu'on se souvienne que pour détourner l'attention de la cour qui ne put deviner les raisons de son choix, le duc de Nemours opta à contre-courant pour le noir et le jaune, couleur que la Princesse de Clèves, étant blonde, regrettait de ne pouvoir porter (Mme de La Fayette, 355). Les chevaliers faisaient d'autre part habiller leurs quadrilles de la même couleur; ainsi le bleu est la couleur du Roi, le vert, celle de la Maison de Lorraine (Furetière, article couleurs).

Dans le *Traité des tournois*, le Père Ménéstrier relate le carrousel du triomphe des vertus de St François de Sales qui eut lieu à Grenoble le 26 mai 1667. Les quadrilles sont toutes d'une couleur différente et symbolique; par exemple, le blanc symbolise la pureté de St François, le rouge le zèle de sa foi, le bleu sa vigilance; enfin la couleur d'aurore ou de toile d'or est le symbole de sa charité.

Dans une société où les tissus et les couleurs ont une signification sociale et morale, il importe de rappeler que le bleu sur l'homme signifiait « science », sur la femme « courtoisie » et dans les salles, les palais et les autres édifices « joie, grandeur et richesse » (Sorel, 178). Le bleu est également depuis le XIIe siècle la couleur de la Vierge Marie qui la porte soit sur son manteau, soit sur sa robe (Pastoureau, 44). Ce détail est autrement important puisque Peau d'Ane s'enfuit précisément pour préserver sa virginité.

Et Perrault, assurément, était conscient de la signification des couleurs puisque dans le dialogue du *Parallèle des anciens et des modernes*, l'abbé ne manque pas de dire:

N'est-il pas vrai qu'un tableau où il n'y aurait que des couleurs parfaites, c'est-à-dire des couleurs dans le degré de leur plus grande force, comme du vrai rouge, du vrai bleu, du vrai jaune, et ainsi des autres couleurs, serait beau & moins agréable que les tableaux ordinaires où il entre des couleurs douces & moyennes comme de la couleur de chair, de la couleur de rose du gris de lin, & toutes les nuances des autres couleurs fortes et complètes ? (Perrault, 1697, t. IV, pp.8-9. Soulignés par nous.)

Bien que l'abbé ait conscience de la faveur dont jouissent en général les couleurs grand teint, son opinion marque un tournant vers le XVIII^e siècle où les couleurs petit teint vont désormais prendre le dessus.

Enfin, en guise de contre-épreuve, l'incidence socio-culturelle de la couleur bleue dans la version de Perrault est confirmée par celle de Grimm puisqu'ici la troisième robe est d'une tout autre couleur, aussi brillante que les étoiles.

Pour ce qui est des deux autres robes, il suffit de se reporter aux lois somptuaires de l'époque. Aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps, même si leur contenu varie à travers les années, les édits somptuaires promulgués à partir de 1485, interdisent dans le port des vêtements « aucunes étoffes d'or et d'argent, ou barrées et mêlées d'or ou d'argent, fin ou faux » de même que son utilisation sur les ornements, que ce soit « cordons, baudriers, ceintures, porte-épées, aiguillettes, écharpes, jarretières, noeuds, rubans, tissus ou tels autres ornements qui puissent être » (*Edit contre le luxe des habits du 24 novembre 1639*, texte complet in Tallandier, t.XVI). Le même édit spécifie plus loin qu'il est interdit aux « tailleurs, brodeurs, pourpointiers, chaussetiers et autres ouvriers » de faire aucun habillement défendu.

Les lois somptuaires, qui furent souvent lettre morte, s'expliquent par l'interdiction en 1540 d'exporter de l'or, mais aussi par la volonté de hiérarchiser selon l'apparence les différents ordres. Le critère du tissu demeure le plus important, suivi par celui de la couleur, tel qu'il est introduit avec les édits de 1485 et de 1514. A l'intérieur même de la noblesse, le cramoisi est réservé aux seuls princes et princesses.

Les robes couleur d'argent et d'or de Peau d'Ane s'expliquent donc par la rareté des étoffes et l'interdiction formelle qui existait à l'époque. Difficiles à réaliser à cause de la couleur mais aussi de la richesse des matériaux, elles doivent en outre surpasser les merveilles de la nature que sont le ciel, la lune et le soleil. Et c'est un véritable défi pour les tailleurs qui sont obligés de travailler rapidement pour exécuter les ouvrages demandés.

En somme, Perrault s'efforce de dénoncer la vanité des femmes qui aiment se parer et se contempler narcissiquement; mais le conte n'en admet pas moins l'importance des vêtements. A juste titre, peut-il dès lors se terminer ainsi:

Que de l'eau claire et du pain bis
Suffisent pour la nourriture
De toute jeune Créature
Pourvu qu'elle ait de beaux habits; (Perrault, 115)

Car l'habit transforme; il valorise ou dévalorise, flétrit ou rehausse. Dans tous les cas, c'est une seconde peau.

Finalement Anzieu explique que les signes enregistrés sur la peau peuvent se répartir en deux catégories: bénéfiques ou maléfiques. « En revêtant la peau de l'autre, on peut espérer hériter son signe; on peut aussi tenter d'inverser son propre destin en changeant opportunément de peau » (Anzieu, 1984, p.59). Nous avons vu que les *Contes* de Perrault sont représentatifs de cette première catégorie. Et s'ils nous semblent si fascinants, c'est que dans cet univers le paraître remplace l'être d'une manière durable. Le conteur a beau écrire « Rien au monde, après l'Espérance/

N'est plus trompeur que l'Apparence » (86), partout règne l'apparence.

Grand Valley State University

NOTES

¹ Le rapport entre les paroles de Jésus et l'interdit du toucher a été mis en évidence par Anzieu (167-170).

² On trouvera une liste des règlements concernant les manufactures et publiées de 1666 à 1682 dans l'ouvrage de Richardt (359-63).

OUVRAGES CITES OU CONSULTES

Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la révolution de 1789.

Jourdan, Decrusy et Isambert. Paris: Berlin, 1821-33, 29 vol.

Statut et règlement général pour les teintures en grand et bon teint des draps, serges et étoffes de laine uniformément, qui se manufacturent dans le royaume de France. Paris:

Frédéric Léonard, 13 août 1669, in 4°, 30 p.

Anzieu, Didier. « La peau de l'autre, marque du destin » *Nouvelle revue de psychanalyse.*

30 (1984): 55-68.

_____, *Le moi-peau.* Paris: Dunod, 1995.

Basile, Giambattista. *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants.* tr. Françoise Decroisette. Strasbourg: Circé, 1995.

Bellemin-Noël, Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse.* Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

- Bonaventure des Périers. *Les nouvelles récréations et joyeux devis* in *Conteurs français du XVIe siècle*. Ed. Pierre Jourda. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, 1956.
- Boucher, François. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion, 1983.
- Delamare, Nicolas. *Traité de la police*. Amsterdam: Aux dépens de la Compagnie, 1729, 2 vol.
- Flügel, J.C. *The psychology of clothes*. London: Hogarth Press, 1950.
- Fogel, Michèle. « Modèle d'Etat et modèle social de la dépense: les lois somptuaires en France de 1485 à 1660 » *Genèse de l'Etat moderne. Prélèvement et redistribution*. Actes du colloque de Fontevraud. Edités par J.- Ph. Genet et M. Le Mené. Paris: Ed. du CNRS, 1987: 227-235.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Tr. B. Reverchon-Jouve. Paris: Gallimard, 1962.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Tr. Jack Zipes. New York: Bantam Books, 1992.
- Heers, J. *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen- Age*. Montréal/Paris: Institut d'études médiévales/Vrin, 1971.
- Lafayette, Mme de. *Romans et nouvelles*. Ed. Alain Niderst, Paris: Garnier, 1970.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie. *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Seuil, 1983.
- Marin, Louis. « A la conquête du pouvoir » *Le récit est un piège*. Paris: Ed. de Minuit, 1978: 119-143.

- Maertens, J-T. *Dans la peau des autres*. Paris: Aubier-Montaigne, 1978.
- Ménéstrier, François. *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*. Lyon: Jacques Mignot, 1669.
- Pardailhé-Galabrun, Annik. *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII-XVIIIe siècles*. Paris: P.U.F., 1988.
- Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2002.
- Perrault, Charles. *Contes*. Ed. Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard, 1981.
- _____, *Parallèle des anciens et des modernes*. Fac-similé de l'édition de 1688-1697. Paris: Jean-Baptiste Coignard, Eidos Verlag München, 1964.
- Richardt, Aimé. *Colbert et le colbertisme*. Paris: Tallandier, 1997.
- Roche, Daniel. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement. XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris: Seuil, 1989.
- Van der Cruysse, Dick. *Madame Palatine, princesse européenne*. Paris: Fayard, 1988.
- Vigarelo, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Age*. Paris: Seuil, 1985.

Jean Rotrou and the Trappings of Identity

by
Tabitha Spagnolo Sadr

Jean Rotrou's position within the canon of French seventeenth-century theater is defined by glimmers of brilliance observed in his best-known plays: *Hercule Mourant*, *Le Véritable Saint Genest* and *Venceslas*. The general importance, however, of his collected plays deserves renewed consideration, particularly regarding the breath of work he produced dealing with the subject of cross-dressing. Using it as a complex thematic device, Rotrou explored the mechanism of transvetism in order to creatively grapple with matters of human nature, emotion, sexuality, social position and authority at a time when the ensuing controversy could elicit both critical, theatrical success and profound moral reprobation.

In 1609, the very year of Rotrou's birth, Claude Noiroi, a jurist erstwhile moralist, published a treatise entitled *L'Origine des masques* in which he elaborated on the mortal peril of assuming the garb of the opposite sex. Although his primary frame of reference for such behavior centered on an endless debate as to the perceived debauchery of ancient rituals, he stigmatized the practice in general with an authoritative rule, "[...] donc, est-il prohibé à l'homme de s'abaisser sous l'habit féminin, se souiller d'un vêtement externe, se manifester androgin, cinade, infâme; ou à la femme masquerader sous le parement viril, brelander sous l'accoutrement de l'homme, pour être telle folie contre le droit naturel" (Noiroi 103).

His words, nevertheless, betray a subtle distinction between the relative 'sin' of a man dressing as a woman versus that of a woman dressing as a man. The utterly vile nature of a man who would lower and sully himself to the point of denying his masculinity, particularly by dressing as a mere woman, is incontrovertible. It seems, however, as Sylvie Steinberg so aptly pointed out in her books, *La Confession des sexes; le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, that Noiroi and many of his contemporary moralists and theologians were considerably less

vociferous in denying a woman the change, albeit illusory, of masquerading as a man (Steinberg 16). Such an undertaking would involve toying with reality and tinkering with a woman's identity in order to pass as a man, thus temporarily elevating herself to an overtly powerful and, by definition, liberated state.

This article focuses on this asymmetric distinction in the prevailing attitude toward cross-dressing, not purely in the intellectual realm, but on its most public literary proving ground – the stage. During Jean Rotrou's most prolific years, a growing theatrical trend toward representations of transvestite disguise was already quite evident in the works of Hardy, Du Ryer, Beys and Benserade, to name just a few, but it is without question Rotrou himself who must be credited with the most comprehensive exploration of the issue, well beyond hitherto simplistic character and plot requirements.

Over the course of his dramaturgical career, from approximately 1628 until his death in 1650, Rotrou wrote, as far as we know, at least thirty-five plays. Among them, no less than twelve deal in some fashion with the dynamics of transvetism, not merely as a substructure of plot-oriented convenience, but as a means to develop complex sexual identities that call into question norms of gender, class, moral propriety, behavior, and perhaps most importantly, appropriate means of expression specific to the sexes. To my knowledge, Rotrou's substantive preoccupation with this dynamic is unparalleled in seventeenth-century French theater. Even more noteworthy is his persistent recourse to this theme during the so-called 'early years' while he was *poète à gages* for the Hôtel de Bourgogne between 1629 and 1636. During that grueling era, he rapidly produced 20 plays, of which eight contained a primary plot dependent on a protracted act of cross-dressing effected by at least one character.

Georges Forestier defined this sartorial and performative transformation in his *Esthétique de l'identité dans le théâtre français* as a uniquely conscious act of disguise employed by the playwright to simultaneously advance the action and significantly amplify the character's presence and persona (Forestier 102-103).

Rotrou's deft use of sexual disguise frequently transforms the marriage of text and stage into a forum in which the external trappings of identity are temporarily manipulated in such a way as to reveal a daring, even subversive, glimpse of gender relations that would otherwise be intolerable were it not obliquely blurred by the act of cross-dressing itself. *La Célimène* and *Agésilan de Clochos* demonstrate this very dynamic and at the same time exemplify the glaring incongruity between the depiction of a woman dressed as a man as opposed to a man dressed as a woman.

First performed in 1633, *La Célimène*, like so many of Rotrou's early comedies, follows a pastoral tradition in that the action is solely concerned with a handful of would-be couples and their unflagging preoccupation with matters of love and happiness. Predictably, the characters are forced to overcome a series of rather impossible obstacles in order to come to a blissful and resplendent resolution at the conclusion of the play. *La Célimène* is, consequently, no exception to this rule in its general progression and outcome. However, the tone and wit of the play deviate from the standard not so much in the introduction of a young woman who is compelled, as I shall explain shortly, to dress as a man, but in that Rotrou's depiction of the cross-dressed character is one of a clever and modestly eloquent woman whose spirit and intellect are only able to achieve their full potential once she is permitted to exploit the range of behaviors afforded men of the day; and this, in the context of a simple sartorial disguise.

The scene, of course is set in the French countryside where a young man named Filandre has grown tired of his love for Florante. In her place, he seeks to win the affections of the aloof and domineering Célimène, who is renowned for spurning her suitors, particularly a long-suffering 'amant' named Alidor. Witnessing Filandre's advances being summarily dismissed by a particularly disdainful Célimène, Florante bitterly mocks his ineptitude. Wounded, Filandre declares that Florante herself could do no better:

Crois que tu pourrais peu sur cette âme inhumaine,
Qu'en mon lieu tu serois en une même peine.

Elle n'estime rien que ses propres appas ;
Vénus sous mes habits ne la toucheroit pas. (I, v)

With these words, the challenge that will set the primary action of the play in motion is both declared and accepted. Florante is determined to prove she could easily win Célimène's favor were she granted the social latitude of a man and Filandre is equally determined to see her fail. Asking only that Filandre lend her an appropriate suit of clothes, Florante immediately prepares the terrain for her initiation into a temporarily male existence of her own construction. Her aunt agrees to corroborate her new identity by introducing Florante as a visiting nephew going by the name of Floridan.

The initial transformation that takes place before the audience depends on a very simple exchange of clothes. It is intended to be visually credible, but would have remained essentially vacuous without a totally convincing revolution in Florante's mannerisms and, most importantly, in the register and vocabulary of her discourse. Whatever term we choose to use, be it cross-dressing or transvestism, within the context of the theater the degree of success enjoyed in this thematic pursuit is measured only as a function of the playwright's ability to balance the visual quality of the disguise with the verbal and behavioral distinction it demands.

The moment that Célimène meets the freshly transformed Floridan in Act II, Scene iv, she is utterly captivated as is her rather frivolous sister, Félicie, much to the chagrin of the latter's blindly faithful admirer, Lysis. To both the audience and Célimène, Floridan represents everything a woman could possibly desire. She, as I shall refer to Floridan despite the gendered change in appearance, is physically refined and handsome, her voice has a gentle and endearing tone and her poetic words of affection seem motivated by a genuine and immediate 'inclination' towards Célimène. Initially, this proves only that Florante is both perspicacious and manipulative – she can understand from experience what a woman would want to hear from a suitor, and under the guise of the Floridan persona can deliver precisely the right combination of wit, charm and passion needed to seduce. It is

at this point much more interesting to turn our attention to the behavior that Floridan excites in those around her. The register of Célimène's discourse is dramatically and immediately altered to a remarkable, even scandalous, degree. In response to Floridan's initial compliments, Célimène abandons her guarded, clipped manner of speaking and reveals that she is now enraptured:

Je trouve en vos discours de si chamans appas,
Que vous me haïriez de ne me parler pas.
Le silence sied mal aux bouches si discrètes,
Et l'on voudroit, monsieur, les voir ouvertes. (II, iv)

By the time we reach Act III, Floridan has been so successful in her endeavor to simultaneously seduce Célimène and humiliate Filandre that she finds her will-being threatened not by her nemesis, but by the other two jilted lovers, Alidor and Lysis. These two now find themselves entirely eclipsed by Floridan's presence among them.

The pivotal moment of the play, however, is reserved for the most controversial scene during which Célimène and Floridan are engaged in what can only be described as a tryst of words that thinly disguises passions ill-suited to the comic stage, particularly when such evident emotion is inspired by little more than a passing acquaintance. The effect is even more dramatic when one remembers that both Floridan and Célimène are young, chaste women. At the height of their most heated moments together, Floridan declares:

Si vous n'avez cause la misère où je suis,
Si votre occassion ne fait tous mes ennuis,
Si je connois que vous pour sujet de ma peine,
Puissé-je être des dieux et l'horreur et la haine,
Et qu'après mille morts une éternelle mort
Fasse endurer mon âme et déplorer mon sort !
[III, iv]

The earnest tone implicit in the delivery of this speech and the almost violent vocabulary of which Floridan is in command proves

quite shocking and at the same time marks the pinnacle of Florante's complete subsumption by the Floridan persona she has created. The atmosphere during the scene is further complicated by the total lack of comedic relief – there is no intervention whatsoever to alleviate the tensions in the scene. The fact that Floridan takes her role as seducer to such an accomplished level is obviously immensely liberating. For the duration of the scene, even the complicit audience must question whether it be Florante herself and not Floridan who has developed a real passionate attachment to Célimène. But as soon as their encounter comes to an end, any sense of impropriety that may have been experienced by a seventeenth-century audience would be quickly assuaged when Filandre reveals that he was secretly privy to the entire conversation. In so doing he introduces the possibility that Floridan's words were directed, if only subconsciously, toward Filandre, the correct and acceptable object of her affection according to convention (Lyons 35).

As a modern reader, however, I am compelled to reflect on the situation as more than a little unusual as it reveals the extent to which Rotrou was able to use the trappings of identity to develop the potential inherent in his female character, particularly if we consider how Filandre reacts to the encounter he has just witnessed. Of course, he is acutely aware of Floridan's identity and although he should be angered by her bold success, he is instead overwhelmed by the masculine, forceful and passionate sentiments of which she is clearly capable – sentiments she could scarcely have expressed in any context had she not been permitted to temporarily escape the confines of her female identity. Filandre is moved to exclaim to himself:

Dieux! Avec quelle grace elle fait le transi!
 Célimène est touchée, et je le suis aussi.
 Il n'est rien de pareil à son rare mérite ;
 Contre moi-même enfin moi-même je m'irrite.
 Elle présideroit à ma flamme amoureuse,
 Et ma condition seroit encore heureuse. (III, v)

Ultimately, Floridan must actively resolve each conflict now standing in the way of a happy resolution for three couples. First she convinces Alidor and Lysis to trust that Floridan has no interest in their misery and that she will conspire to bring them back together with their respective loves Célimène and Félicie. She accomplishes this by accepting decidedly improper invitations proffered to Floridan by both women while at the same time insuring that Alidor and Lysis believe the invitations are intended for each of them respectively. The play concludes as all six characters convene and Floridan, with a dramatic flourish, bares her breast so that her identity is no longer suspect.

This conclusive gesture literally embodies Florante's conscious renunciation of her role as seducer, seductress and, in the context of this circumscribed scenario, as the omniscient manipulator of all that has transpired. In the end, Célimène finds her true emotions heightened by her intense, though ambiguous experience with Floridan and is content to soften her demeanor and entertain Alidor's courtship, while a befuddled Félicie settles quite happily for a union with Lysis. Only Filandre truly appreciates the journey Florante has undertaken and is both humbled and amazed to be reunited with her, particularly under such circumstances.

As I have already mentioned, variations on a pastoral theme involving cross-dressing were not unusual on the French stage between 1630 and 1660, however, successes like that enjoyed by *La Célimène* did not escape the attention of critics and moralists who were becoming more sensitive to glaring contraventions of fundamental '*vraisemblance*' as well as the rules of '*bienséance*'. At the same time, moralists and theologians continued their engagement in an age-old discussion as to the degrees of evil incurred by individuals who went so far as to live a transvestite existence, not to mention those who dared encourage the mere possibility by depicting it publicly on the stage. Key to the debate, as had presumably been the case with Noiroi, was the weighty proscription of cross-dressing ascribed to Moses in the book of Deuteronomy. "The women shall not wear that which pertaineth to a man, neither shall a man put on a woman's garment: for all that do so are abomination unto the Lord thy God"(Deut. 22:5). From a

theological perspective the gravity of any such violation is unequivocal, but by the time we reach the 1630's, it takes a theorist to outwardly reconcile the impropriety of the practice in reality with the artistic potential it affords a playwright, such as Rotrou, on the stage. In his *Poétique* of 1639, La Mesnardière engages in a theological consideration of the question but in a philosophical one, the substance of which is played out in chapters VIII (*les mœurs*) and IX (*les sentiments*). As I understand it, if an increasingly important benchmark of theatrical quality is its ability to conform to both the potential of reality ('*vraisemblance*') and the appropriate behavior of the characters as they move through a given play ('*bienséance*'), then the audience must afford the cross-dressed character the same tolerance they offer actors in any role removed from their veritable existence. Explaining La Mesnardière, Georges Forestier writes that "[u]ne femme travestie, aussi longtemps qu'elle apparaît en homme, ne peut choquer ni les coutumes de son sexe d'origine, ni la pudeur des hommes. Ayant changée d'identité et de sexe, elle a changé de sentiments, sans tomber sous le coup d'une accusation de 'sentiment irréguliers'" (Forestier 78-9).

Accordingly Forestier points to the abbé d'Aubignac's celebrated work on the *Pratique du théâtre* to demonstrate that the latter not only concurred with La Mesnardière, but also took the additional step of extending the same latitude to the controversial treatment of monarchy and disguise on the stage. D'Aubignac explains, "Quand un roi parle sur la Scène, il faut qu'il parle en Roi, et c'est la circonstance de la dignité contre laquelle il ne peut rien faire qui soit vraisemblable, s'il n'y avait autre raison qui dispensât de cette première circonstance, comme s'il était déguisé" (II.ii).

Consequently, disguise may apparently overcome all behavioral constraints imposed on a character by his or her education, family, station, appearance, etc. It goes without saying, however, that during the seventeenth century, this is only true if the disguise is temporary and the conclusion of the play returns the world within a normal and acceptable state of affairs conforming in

every way to the expectations of the audience and the conventions of 'vraisemblance' and 'bienséance'.

I emphasize this particularly as it pertains to representations of monarchy because Rotrou attempted a most bizarre tragi-comedy, which, while pertinent to d'Aubignac's precept, could also be said to challenge the more damning of Noirot's asymmetric condemnations of cross-dressing. Presented to the public in 1636, *Agésilan de Colchos* not only brings to the stage a monarch in the person of Florisel, Emperor of Greece, but the title character himself, Agésilan, Roi de Colchos, spends much of the play disguised as a woman in a doubly compromised position at another ruler's court. This creates an uncomfortable situation which is further complicated as the audience is forced to grapple at every turn with their understanding of what subject matter is dignified enough to be coupled with a plot involving monarchy.

Rotrou was among the first to experiment with both the form and content of what would become, at the hands of Corneille, the quintessential tragi-comedy. Accordingly, the tenor of *Agésilan de Colchos* is certainly higher brow than that of Rotrou's comedies, as is the rhetoric at its service. In this particular instance the characters also belong to the very highest order of society. The subplots involve matters of jealousy and remorse that are almost Racinian in their deep seated potential for disaster, but at the forefront of this complex play is Agésilan – a King who happens, through a series of improbable circumstances, to fall in love with a portrait of the beautiful, young Diane. Diane is the illegitimate daughter of Sidonie, Queen of Guindaye, and Florisel, Emperor of Greece. During the years following Diane's birth, Sidonie has become increasingly defined by her hatred towards Florisel for seducing and abandoning her. Her obsession to see him dead prompts her to offer in marriage her only daughter (the symbol incarnate of both the Queen's most egregious error and greatest accomplishment) to any man who will behead the father.

Agésilan, apparently oblivious to this grave situation, independently concocts a plan to travel to Guindaye in the guise of a woman, present himself at court and thus insinuate himself into

Diane's immediate entourage. Unfortunately, this is the sum total of his plan and the events that subsequently overtake him are entirely dependent on improbabilities. This flaw in Rotrou's conception of the play ultimately calls into question the legitimacy of using transvestism at all to advance the action of the play. Known only to the members of Sidonie's court as Daraïde, Agésilan finds himself suddenly dueling with a stranger who has come from afar solely to declare that his mistress is more beautiful than the world-renowned Diane. Once Daraïde wins the preposterous battle, Sidonie entreats this seemingly powerful woman to finally rid her of Florisel. Although Daraïde agrees to accomplish the treacherous task, Agésilan privately resolves not to kill the father of the woman he loves. Instead, he reasons with Florisel, brings him back to Guindaye, and, still dressed as Daraïde, convinces Sidonie that he has returned with the corpse of the Emperor. Predictably the Queen feels great remorse and is moved to forgive Florisel as a final gesture before taking her own life to silence her guilt. But, as this is a tragi-comedy and not a tragedy, Florisel chooses this very moment before Sidonie's suicide to reveal himself alive and ready to marry. At the same time, Agésilan reveals his true identity and claims Diane's hand in marriage to her great, though inexplicable, delight.

I suggest that with this play, Rotrou may well have intended to use cross-dressing as a means of liberating Agésilan from his weighty responsibilities as King, and in so doing, effectively explore how such a powerful figure might behave according to whim rather than obligation. Unfortunately, Rotrou fails from the very beginning to legitimate his use of this powerful device either to pursue depth of character, or even to simply exploit the technique in a manner acceptable to the standards of disguise touched by *La Mégnardière* and *d'Aubignac*. Rather, Rotrou contents himself with a monarch who groundlessly assumes a disguise that is somehow made all the more senseless by its transvestite dimension. Had Agésilan had some knowledge of Sidonie's near mad fixation, perhaps his desire for Diane could have justified his action, but the notion that a monarch would frivolously engage in such a pointless amorous adventure is

entirely incongruous with the underlying and potentially enriching possibilities of the play.

In *La Célimène*, Rotrou deftly manipulates the theme of cross-dressing to illuminate an aspect of the condition of women and to unlock the wealth of his female character's spirit. Florante's final victory lies in having proved that, though she may be no Vénus, she possesses within her the wit and understanding of both genders. Ultimately the conclusion is bitter-sweet as her multidimensional character comprising both Floridan and Florante must collapse back into her original, static, female role, complete with all the restrictions and conventions that dictate her existence. In *Agésilan de Colchos*, Rotrou struggles to render a plausible tragic-comedy in which it is not a mere man who is compelled to dress as a woman, but a King. The license Rotrou enjoyed to perform such a transgression was ill-served and the underlying motivation for the plot seems poorly justified. The resulting character of the King as he is transformed into Daraïde is both shallow and constantly on the margins of the comic. Meagerly equipped, he is in this one play suddenly thrust into the midst of an opposing, unfolding tragedy. Ultimately, Rotrou's manipulation of identity in a man's act of transvestism – in this example, Agésilan – is far less revealing than that which he undertook for a woman, in the case of Florante. Such a comparison suggests that, in the same way as Noïrot's asymmetric treatment of the trappings of identity adds nuance to his moral and juridical views, the disequilibrium in Rotrou's use of transvestite identity encompasses both the strengths and weaknesses of this playwright's reflections on the surrounding human condition.

Duke University

WORKS CITED OR CONSULTED

Aubignac, François-Hédelin (l'abbé de). *La Pratique du théâtre*.
Paris : Antoine de Sommaville, 1657.

Forestier, Georges. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*. Paris : Droz, 1988.

La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de. *La Poétique*. Paris : 1640. Geneva : Slatkine, 1972.

Lyons, John D. "Rotrou's *Célimène*: The workings of a Baroque Disguise." *Neophilologues* 60:1 (1976): 31-43.

Noirot, Claude. "L'Origine des masques, mummeries, bernez et revennez es jours gras de caresme prenant, menez sur l'asne à rebours et charivary" (Lengres, 1609). *Collection des meilleur(e)s dissertations, notices et traits particuliers relatifs à l'histoire de France*. Ed. C. Leber, Tome IX. Paris : G-A. Dentu, 1838.

Rotrou, Jean. *Œuvres*. Ed. Viollet-le-Duc. 5 vols. Paris : 1820 : Slatkine, 1967.

Steinberg, Sylvie. *La Confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris : Fayard, 2001.

Travailler en utopie :
L'Ajaoien, ses femmes et ses esclaves

by
Denis Grélé

Je me propose d'étudier, à travers, *la République des philosophes ou histoire des Ajaoiens*, œuvre attribuée à Fontenelle, comment l'utopie perçoit la notion de travail et comment elle utilise cette notion pour battre en brèche la conception chrétienne du salut et du bonheur dans l'autre monde. Cependant, en privilégiant une société sans Dieu, les Ajaoiens sombre dans un paradoxe : l'homme se libère de Dieu par le travail au prix de son aliénation.

Introduction

Ce qui m'intéressait au point de départ dans la relation entre l'utopie et le travail était ce qui me semblait une contradiction dans la manière de concevoir le bonheur. En quoi l'utopie a-t-elle encore besoin du travail—au sens de peine, labeur—pour assurer la félicité d'un monde où l'imagination aurait pu circonscrire toute activité à un jeu par un affranchissement des contraintes géographiques, climatiques et humaines ? En effet, l'utopie du XVIII^{ème} siècle semble incapable de trouver le bonheur dans le repos. Bien plus que de fonder une société sur le plaisir comme composante essentielle de la béatitude suprême comme pouvait l'être le pays de cocagne, c'est par le travail que l'utopiste assure le bonheur de l'homme. Si, chez Veiras, le travail s'harmonise avec les loisirs comme le moyen de mieux apprécier son temps libre—sans peine, nul plaisir—, à la même époque, Foigny envisage le travail comme une forme de rébellion contre Dieu et la nature pour affirmer le bonheur de l'homme dans sa supériorité. Pour d'autres comme Fénelon et Lesconvel, le travail permet d'une part de produire suffisamment pour assurer une vie douce et agréable et d'autre part de garantir les bonnes mœurs de chacun. Avec *la République des philosophes ou histoire des Ajaoiens*, ouvrage attribué à Fontenelle, le rôle du travail se complique.¹ De

toutes les utopies littéraires du XVII^{ème} siècle, *La République des philosophes*, ouvrage publié en 1768 après la mort de l'auteur présumé, mais probablement écrit vers 1683, constitue l'œuvre la plus soumise à ces contradictions de bonheur et de travail.² Alors que le travail est accepté, adoré, encensé comme la plus haute des vertus, il est refoulé dans des camps de travail à l'extérieur des cités, abandonné aux femmes dans l'enclos bien protégé des quatre murs de la maison, relégué à un troupeau d'esclaves domestiqués et constamment surveillés. Pourtant, le travail existe à Ajao, terre imaginaire et utopique, pour une production inutile de biens puisque la nature donne généreusement à l'homme et cela sans qu'aucune activité humaine ne soit nécessaire. Vertu et malédiction, le travail pose un problème profond.

Si l'on considère l'histoire du travail en occident, on peut affirmer qu'il existe une longue tradition dénigrant le travail et en particulier le travail manuel. Le mot « travail » dérive du mot latin « Trepalium » désignant un instrument de torture. Cicéron et Sénèque refusent de voir une noblesse dans le travail de l'atelier ou du commerce. L'homme libre se doit de philosopher. Toute une vision aristocratique vient aussi se greffer sur cette tradition interdisant, sauf exceptions, au noble de se consacrer à une activité manuelle ou lucrative. Cette représentation du monde va peser sur tout le Moyen Âge à travers la division de l'humanité en trois groupes : ceux qui prient ; ceux qui se battent ; ceux qui travaillent. Même s'il n'y a pas théoriquement de véritable hiérarchie, chacun trouvant son rôle dans la structure divine par ses activités, dans les faits, le travail reste une besogne réservée aux esclaves, lourd héritage de l'antiquité.

Dans la tradition judéo-chrétienne, la notion de travail reste attachée à la fois à une obligation et à une malédiction divine : l'accouchement dans les douleurs pour la femme et la peine et la souffrance du travail pour l'homme³. Mais le travail dans le christianisme est aussi le lien entre l'homme et Dieu. Dès la Genèse, Dieu crée le monde à partir de son travail qui le conduit à se reposer le septième jour. De même, par son labeur, l'homme prolonge l'œuvre de Dieu dans la nature qui lui a été offerte pour qu'elle soit assujettie. Cependant, la vie contemplative transcende

une vie passée dans le monde séculaire, et il faut attendre la Réforme pour redonner au travail—au moins chez les protestants—une valeur inséparable de l'œuvre de Dieu. Cependant, l'utopie de la fin du règne de Louis XIV rompt avec cette tradition catholique et aristocratique en introduisant une nouvelle éthique, protestante et bourgeoise. Fontenelle, comme beaucoup d'utopistes d'ailleurs, propose un travail épuré de toute faute originelle. Il n'y a plus ici de châtement divin qui frappe le contempteur de Dieu puisque Dieu n'existe plus au sein de la société, relégué à n'être qu'une probabilité. La divinité des Ajaoiens, c'est la nature : « Les Ajaoiens se croient [...] fondés en raison, pour mettre la Nature à la place de ce que nous nommons Dieu » (42). En comprenant la nature et ses lois, l'Ajaoien participe à l'ordre du monde et expurge de tout sacrilège le travail humain, le transformant ainsi en une bénédiction humaine.

L'homme réconcilié avec le travail pourrait être la vision ajaoienne d'une humanité heureuse. Cependant, le rapport entre l'homme et son bonheur par le travail n'est pas aussi clair que le texte veut bien le dire.

Le rôle du travail chez les Ajaoiens

« Le travail humain prend son origine dans l'inadaptation des besoins humains au milieu naturel. Avare ou trop généreuse, se déroband à l'appel ou présente à contretemps, tantôt en avance, tantôt en retard sur le rythme de la vie humaine, la nature semble se jouer de l'homme ». ⁴ Or, à Ajao, la nature est en parfaite harmonie avec l'homme. Le travail reste un élément essentiel à l'utopie parce qu'il permet de conquérir le monde : spatialement, en morcelant l'espace entre les lieux de vie, les lieux de productions et ceux de plaisirs ; temporellement en découpant les jours, les semaines, les années en autant de moments particuliers, partageant là encore plaisir et travail. Le travail est aussi ce qui permet de partager la vie humaine et de lui donner un but. La naissance, la croissance, l'éducation, la production, l'administration, le repos : voici la vie du philosophe d'Ajao. Naître et grandir, c'est obéir à la nature, s'éduquer pour la

comprendre et pouvoir mieux l'asservir, diriger le monde des hommes et enfin disparaître.

Si l'on considère que la *République des philosophes* a été écrite dans les années 1680-1690, elle coïnciderait avec la mort de Colbert. A travers ce ministre d'état, une certaine idée du travail et de la richesse a pu être communiquée à la première génération du règne de Louis XIV. On peut estimer qu'une certaine vision du travail a pu être instillée chez les Français, sinon les plus éduqués, au moins tous ceux qui ont subi le colbertisme. Or, Colbert s'est heurté à une société complexe parce qu'elle était à la fois structurée par l'héritage du Moyen Âge qui partage le corps social entre le clergé, la noblesse et le tiers état, mais aussi par un élément qui n'est pas nouveau mais qui prend de plus en plus d'importance, l'argent. Au moment où d'importants capitaux sont consacrés à l'acquisition de charges aussi nombreuses que frivoles, l'argent manque pour l'agriculture et le commerce.⁵ L'utopiste n'a pas ce problème puisque sa société est homogène et lui permet de limiter le système de l'échange commercial en renforçant l'importance du travail et surtout celui de la terre. L'auteur peut donner à souhait une dynamique dans les domaines qu'il désire, en particulier celui de l'agriculture, domaine d'importance capitale dans une France où disettes et famines sont encore une réalité cyclique.

Quand l'utopiste réfléchit sur la situation de la France à la fin du XVIIème siècle, il est conduit à condamner une structure sociale et des habitudes qui l'empêchent de devenir une nation puissante et heureuse. Le royaume de France est en effet considéré dans un monde pré-industriel comme l'un des seuls royaumes qui possède tout ce qui lui est nécessaire pour vivre en parfaite autarcie.⁶ La politique de Louis XIV tendait vers cette indépendance économique qui seule semblait pouvoir assurer son hégémonie sur l'Europe. Colbert avait d'ailleurs essayé, comme plusieurs utopistes de la fin du XVIIème siècle, de réduire le prestige du modèle aristocratique, l'attraction de la rente pour le bourgeois et les réticences religieuses envers le commerce, en particulier les intérêts. Notons à ce sujet qu'il y a de la part des utopistes en général, mais surtout de la part de Fontenelle, une

réaction contre ce qu'ils voient chez leurs contemporains. L'auteur ne cesse de condamner l'indolence et la paresse, semblables à celles des nobles et des rentiers. La fainéantise devient un crime en utopie parce qu'elle est accusée d'apporter bien des vices et parce que, dans cette société sans argent, le travail devient la seule valeur d'échange.

Le travail occupe une fonction sociale d'union et de hiérarchisation. Pierre Ronzeau souligne que l'harmonie existant dans la république des Ajaoiens est intimement liée à une pratique particulière du travail : « Le statut des métiers s'avère être un secteur privilégié pour vérifier la pratique de l'égalité sociale alors que l'absence de rémunération interdit tout clivage par la richesse : rien ne vise l'intérêt individuel, tout le peuple travaille pour l'État. Chacun devient quelques heures par jour agriculteur ou artisan et les professions « en vogue » [...] épuisent la dénomination, saturant l'espace du labeur manuel pour éviter de faire peser un quelconque tabou sur la moindre activité matérielle indispensable à la communauté ». ⁷ L'échange de travaux entre les citoyens permet de limiter une division du travail génératrice de conflits sociaux. Femme et esclaves prennent alors les tâches qui ne sont pas « en vogue », permettant alors à la société de vivre en parfaite « harmonie ». En ce sens, la structure de la *République des philosophes* est profondément bourgeoise enfermant la femme dans le domaine des tâches ancillaires, faisant de l'homme un travailleur responsable de la vie de sa famille et le maître de ses esclaves/serviteurs analogues à ces domestiques de l'antiquité que l'on tirait de la plebs sordida.

La fin du XVII^{ème} siècle est aussi le moment où la France balance entre une volonté gouvernementale de développer l'industrie et le commerce et la pesanteur d'un monde attaché à la terre et à ses privilèges. L'argent joue alors un rôle déterminant dans cette société en mutation avec ce qu'il comporte d'aspects négatifs et positifs. Pour le négatif, l'argent va très vite exposer une tyrannie du travail. Dans son rapport avec le travail, l'argent transforme l'homme : dans le cadre d'une société basée sur le troc, l'homme échange un produit qu'il a créé de ses mains avec un autre homme, octroyant au travail une certaine humanité ; dans le

cadre d'une société basée sur l'argent, l'activité humaine devient une somme de travail quantifiable dans laquelle toute humanité disparaît—seule subsiste la loi de l'offre et de la demande. C'est l'aspect le plus négatif d'une nouvelle conception de l'économie telle que la définira plus tard Adam Smith. Mais l'argent est aussi positif. Il est ce qui permet de lier les hommes entre eux, accélérant par sa souplesse d'utilisation, l'échange de produits variés et donc de travaux variés, multipliant ainsi les contacts humains. « En même temps qu'il [le travail] assure le passage de l'environnement animal au monde humain, il change l'instinct grégaire en une vie sociale »⁸ affirme Henri Arvon. C'est cet aspect positif du travail qui est repris par l'Ajaoien dans un monde où il est inutile de travailler pour produire des biens qui, sans aucun effort, sont disponibles à l'homme. En développant de manière paradoxale le troc dans une communauté qui ne connaît pas à proprement parler de propriété, « Le tiens & le mien sont ignorés dans l'Isle d'Ajao » (70), l'utopie des Ajaoiens conserve cet aspect positif de l'argent comme créateur de rapports humains en évitant ses effets néfastes. L'échange d'objets permet de maintenir un lien social sans qu'il y entre une notion artificielle de valeur dans un monde où tout semble appartenir à tous. Le besoin de l'individu allié au désir de faire le bien et d'aider les autres permettent de lier les hommes entre eux par leur travail sans que l'abstraction inhumaine provoquée par l'argent vienne affecter la vie sociale. Cette conception communautaire et égalitaire est une réaction contre la société d'Ancien Régime qui se trouve enfermée dans un système rigide de classes et de corporations. L'utopie, en supprimant l'argent, peut éliminer la tension qui existe en cette fin du XVIIème entre des structures idéologiques et des structures économiques contradictoires.

De plus, tous les citoyens d'Ajao sont des laboureurs, constituant ainsi une classe homogène qui inclut la totalité d'une population d'hommes libres. *La République des philosophes* reste profondément attachée à un idéal physiocrate puisque la seule richesse qui ait de la valeur est la fécondité de la terre. L'agriculture est considérée comme la base du développement de la puissance de la nation car elle lui assure principalement son indépendance. Le texte reste dans une logique mercantile et

physiocrate tel que la décrivait Antoyne de Montchrestien : « Les laboureurs sont les pieds de l'Etat » car « le labourage doit être estimé le commencement de toutes facultés et richesses ». ⁹ *La République des philosophes* s'appuie sur une communauté essentiellement agricole mais accentue le côté social qui en dérive. Du même coup, l'auteur élimine ici les problèmes de l'ambition et de l'orgueil en nivelant par le bas les différences hiérarchiques. Cette structure constitue un moyen supposé sûr pour résoudre les problèmes d'une société développée.

Si l'Ajaoien a pu éliminer les aspects néfastes de l'argent en privilégiant le troc et niveler une hiérarchie sociale en créant une seule classe, les nécessités de production continuent à poser problème. Une certaine répartition des tâches est nécessaire et pourrait introduire des différences sociales importantes à plus ou moins long terme. Alors, les professions vont être réparties en fonction des compétences et surtout des goûts de chacun. ¹⁰ Il faut cependant exclure de cette libre répartition les femmes et les esclaves qui restent enfermés dans leurs tâches serviles. ¹¹ En instaurant deux classes distinctes, l'une de citoyens-maîtres et l'autre d'esclaves, l'auteur résout une tension inhérente entre l'aspect aliénant et libérateur du travail, mais par là même retombe dans une image chrétienne de l'humanité partagée entre élus et réprouvés. ¹² L'Ajaoien travaille parce qu'il a envie de travailler, il a en lui le désir de produire pour les autres. C'est l'aspect libérateur qui est réservé ici au citoyen, à l'élus, puisque ce travail lui permet d'assouvir un désir et de remplir ses devoirs. ¹³ A l'esclave et à la femme, déchets de l'humanité, sont réservés les travaux les plus pénibles, les plus aliénants parce que ces hommes et ces femmes ne choisissent pas leur travail mais subissent la loi du citoyen souvent confondue avec la règle de la nature. Si le travail apporte la félicité du sens de la vie au citoyen en parfaite harmonie avec son cadre, paradoxalement, une nature bienveillante justifie l'esclavage et légitime l'asservissement des femmes. Comme pendant l'antiquité, la loi de la séparation entre esclave et maître va peser lourd sur l'utopie des Ajaoiens.

De même qu'il existe une humanité dévoyée et une autre exempte de toute déchéance, l'Ajaoien structure son monde entre le nuisible et l'utile, le corrupteur et le rédempteur.

Y-a-t-il un médecin, tel habile qu'il fût, qui pût se vanter de prolonger d'une minute la vie d'un homme ? leur art est plutôt une honnête charlatanerie qu'une science certaine, & on sait assez qu'on peut à bon droit les appeler des assassins privilégiés & exempts des recherches de la justice. Les cuisiniers & pâtisseries ne doivent être soufferts dans aucun Etat, où on veut conserver la santé des sujets, qu'ils ont l'art de ruiner par la délicatesse de leurs assaisonnemens. Pour les gens de robe, on voit qu'ils sont inutiles aux Ajaoiens, qui vivent en freres les uns envers les autres, & qui n'ont rien en propre. Mais quand cela ne seroit pas, ces sortes de gens ont si peu de conscience & tant d'avidité, qu'ils sont la peste de la société, & le fatal flambeau qui allume continuellement la discorde. (79)

De l'inutile au nuisible, la société d'Ajao se structure afin de mieux résister à la dégénérescence qui guette toute utopie. Il s'agit d'empêcher le mensonge et le meurtre (les médecins), le luxe (les cuisiniers et les pâtisseries) et la désunion civile (les gens de robe). Ces travaux risquent en effet de détruire l'utopie parce qu'ils vont contre la nature : le médecin parce qu'il essaie de prolonger la vie, et donc de lutter contre le terme naturel de l'homme ; le cuisinier parce qu'il transforme la nature au point de la pervertir, de lui donner une subtilité telle qu'elle lui enlève sa simplicité et ainsi empoisonne le corps (il faut ajouter à ce type de métiers interdits mais tombant dans la même catégorie, les tailleurs—Les femmes s'occupent de fabriquer les vêtements—) ; L'avocat parce qu'il détruit la concorde naturelle, fraternité originelle entre les hommes.

Les travaux utiles, au contraire, trouvent leur place dans le monde de la nature et en harmonie avec la société. L'auteur donne une liste de ces travaux :

Je dirai en passant, que les métiers qui sont le plus en vogue chez les Ajaoiens, sont ceux de laboureurs (ils le sont tous), d'ouvriers en drap, de boulangers, de pêcheurs, de bouchers, de serruriers, de chauderonniers (qui font toute la vaisselle d'or ou d'argent), de charpentiers, de maçons, de cordonniers, de brasseurs, d'armuriers, et de bucherons. (78)

Ces métiers utiles à la république sont tous des travaux manuels qui prolongent la nature sans la corrompre. En divisant les travaux utiles et permis des travaux inutiles et donc interdits, *La République des philosophes* participe à ce mouvement de codification et de mise en ordre du monde du travail et, par la même, de l'humanité. Notons que tous les travaux intellectuels sont partagés entre les différents dignitaires élus de cette république. Il n'y a pas de classe de citoyens privilégiés, puisque tous les citoyens finissent par occuper une fonction politique à un moment donné de leur vie. La république d'Ajao a résolu la tension qui existe entre l'esprit et la main, entre travail manuel et travail intellectuel en faisant participer tous les citoyens au gouvernement.

Si la structure de la société ajaoienne s'organise exclusivement par la fonction qui découle de trois facteurs : la race, le sexe et l'âge, une parfaite égalité existe entre les citoyens hommes. Ajao n'est pourtant pas une république au sens moderne du terme. Il s'agit plutôt, dans les faits, d'une aristocratie cachée où la royauté a été partagée de manière égalitaire entre tous les membres de la communauté des maîtres. L'agriculture, faisant appel aux valeurs traditionnelles de la terre—simplicité des mœurs, absence de luxe corrompateur, obéissance aux cycles de la nature...—représente une base sûre pour le maintien de cette égalité des maîtres. En valorisant la terre, l'utopiste s'élève contre l'accroissement en importance d'une classe de l'argent, dont les valeurs morales sont basées sur le profit et cela aux dépens de ses voisins.¹⁴ Dans la lutte qui fait rage entre un « royaume paysan » et un « royaume marchand » pour reprendre les expressions de Daniel Roche,¹⁵ la

terre sort vainqueur parce qu'elle semble seule capable d'assurer la richesse de l'État grâce à un travail quotidien et communautaire et le bonheur de tous par une vie simple dépourvue de tout luxe.

La nature et le divin : une nouvelle dialectique

Dans cette utopie, comme dans beaucoup d'autres d'ailleurs, le travail permet une accumulation de biens et de produits divers décrite dès les premières pages.¹⁶ L'auteur insiste sur cette accumulation qui devient un but en soi, même si elle répond à une peur du manque et de la famine profondément ancrée dans les consciences. Cette production portée à son extrême grâce au travail de l'homme est considérée comme la valeur suprême de la réussite et de la puissance. Dès lors, dans cette société, le plaisir du repos est condamné parce qu'il ne produit rien. L'oisiveté est subséquemment un vice, le mal qui détruit le bonheur. « Les Minchiskoa-Adoë (magistrat élu pour s'occuper du gouvernement et de l'économie) prennent soin que personne ne soit inutile & que l'agriculture soit soigneusement exercée, & que la jeunesse soit bien élevée. Ce sont leurs trois grandes occupations » (80). Cette optique est très différente de celle de Veiras qui voyait déjà une réduction du temps de travail à 8 heures par jour pour que tous puissent se consacrer aux plaisirs, aux divertissements et aux joies de se cultiver. Chose curieuse, Veiras est un protestant qui dans ce cas obéit beaucoup plus à une doctrine catholique d'un travail réduit à son maximum pour pouvoir laisser les hommes se consacrer à Dieu. Fontenelle, déiste, se rapproche beaucoup plus d'une éthique protestante du travail comme souverain bien par opposition au repos, créateur de troubles et d'immoralités. Curieusement, on peut noter que Fontenelle est dans cette ligne de pensée utopique de la fin du siècle de Louis XIV sur le travail qui, avec Fénelon, Lesconvel et Tyssot de Patot, condamne la civilisation du loisir.¹⁷

L'entassement des richesses qui peut exprimer chez les protestants une bénédiction divine, s'oppose à une morale catholique qui voit dans l'accumulation des biens terrestres un crime envers Dieu. En effet, si l'homme est condamné au travail, il ne faut pas que ce travail devienne plus important que la prière et

l'adoration de la divinité. Or, dans cette utopie, le travail prend la place de la religion dans le sens où l'homme ne va plus se consacrer à son âme mais à la production de biens pour la communauté. L'amour de l'autre a remplacé l'amour de Dieu attendu que l'homme travaille pour son prochain et non plus pour son salut. L'esprit et la main sont devenus les ennemis de l'âme, âme dont l'existence est déniée par les Ajaoiens.

La République des philosophes élimine l'idée même de Dieu. Ces philosophes athées se conçoivent comme des « gens que l'on nomme aujourd'hui Esprits forts » (92) nous dit le narrateur, Van Doevelt. Ils ne connaissent pas de prêtres ou d'églises, et le seul culte qui subsiste encore est rendu à la patrie, à la vertu et à la nature :

Nous prenons un chemin plus court et plus raisonnable, en regardant comme éternelle cette Nature même, que nous savons avoir existé depuis tant de siècles, avec le même ordre que nous y voyons, que nos ancêtres y ont vu, & que nos descendants y verront. (42).

Ce matérialisme athée réduit ce qui existe à ce qui est visible et accessible à la raison humaine. Il n'y a plus à Ajao d'immortalité de l'âme et dans une humanité qui ne se différencie du reste du monde que quantitativement et non plus qualitativement, le travail prend alors une importance considérable pour prouver la supériorité de l'homme sur l'animal, sur la femme et sur l'esclave.¹⁸ C'est par son activité que l'homme peut affirmer son existence. La croyance en Dieu se transforme en un culte rendu aux vertus républicaines et à l'État. A la différence des Australiens de Foigny qui conçoivent leurs cérémonies comme des méditations silencieuses afin de ne pas provoquer de scissions au sein de leur société, la religion, au lieu d'être un arrangement du christianisme en religion rationnelle, est purement et simplement éliminée au profit de l'État.¹⁹ L'homme ne vit plus que dans l'instant et son existence se borne de sa naissance à sa mort. L'absence de religion laisse libre cours au développement d'un amour de la patrie qui n'est pas divisé par l'amour de Dieu. Cet amour de la patrie fait perdre aux Ajaoiens leur individualité puisqu'ils ont le sentiment

non plus de s'appartenir mais d'appartenir à une entité supérieure, la nation, l'État.

L'État ne permet pourtant pas de donner un sens à la vie et l'absence de Dieu n'a pas totalement désempli la société de toute religion. Il reste un désir chez les Ajaoiens de trouver une divinité qui puisse les conduire.²⁰ Dieu se trouve alors remplacé par la Nature, objet sensible et système cohérent de lois et de règles dans lequel le travail trouve sa place. L'Ajaoien participe à l'épanouissement de la nature parce qu'il la cultive, la met en forme, l'ordonne. Tous les Ajaoiens sont laboureurs nous dit le texte, c'est à dire qu'ils contribuent tous à la nature qui, en retour se met à les servir, distribuant ses ressources et ses bienfaits rendus accessibles par le labeur de chacun. Cette symbiose entre la nature et le travail humain est possible parce que l'Ajaoien a compris les règles qui structurent la nature, découvert « les schématismes secrets » dont parle Bacon. Le travail n'est plus répétition irréfléchie d'une tradition mais la science bien comprise d'un ordre supérieur et de lois fondamentales. Le travail de la terre n'est donc plus une activité abrutissante mais l'ouvrage de savants agriculteurs. En métamorphosant l'activité agricole, le travail de la terre acquiert alors ses lettres de noblesse et devient en lui-même une religion. L'ode à la Nature témoigne d'ailleurs de ce culte : « Tes lois sont admirables, nourricière des humains & de tous les êtres ! De tes mains libérales sortent tous les biens... » (62). Travailler et en particulier la terre, c'est participer au dessein de la nature, dessein objectif, sensible, compréhensible qui s'oppose aux mystères des religions révélées.

Le travail choisi par chaque citoyen permet à la manière d'un culte de lier l'homme à la nature. Par son travail, le citoyen adapte le milieu naturel à ses besoins et surtout à sa vision du monde. Mais, quand l'Ajaoien dit qu'il obéit à la nature, c'est une nature seconde, une nature humanisée. Il s'agit déjà d'une nature bien autre que celle de Hobbes avec qui l'homme est en constant conflit. Dans ce cas, le conflit a eu lieu et l'homme est sorti victorieux de ce combat avec lui-même en enchaînant la brute indolente et en la faisant travailler pour lui et en contraignant la femme à obéir en la jetant contre elle-même, donnant deux femmes

à chaque citoyen afin de préserver l'harmonie de la famille. Au moment où Van Doevelt entre dans la république des philosophes, il est déjà dans un monde qui suit les règles d'une seconde nature, une nature non pas telle qu'elle est existait mais telle que l'Ajaoien l'a voulue, c'est à dire dépendant de sa seule volonté. Obéir à la nature, c'est finalement obéir à l'homme. Par son travail et par son intelligence, l'Ajaoien a transformé la nature pour qu'elle obéisse au génie humain, transformant l'Ajaoien en Dieu.

Conclusion

L'Ajaoien a pu éliminer le divin par son labeur. Par son activité créatrice, l'homme s'est rendu l'égal de Dieu. Alors, le travail n'est plus vécu comme une malédiction divine mais comme une bénédiction humaine. Cependant, le travail qui permet de créer les biens, de les accumuler, de transformer les hommes en dieux, a fini par plonger cette société dans un matérialisme aliénant et a retiré à la vie sa finalité. Sans Dieu, plus de paradis. Plus de vie après la mort et donc plus de récompense ou de punition. Dieu a été remplacé par la nature mais qui n'est plus celle des Grecs en particulier d'Aristote : il ne s'agit plus d'une nature anthropocentrique et géocentrique mais d'une nature dépourvue de centre parce qu'infinie. Dans ce contexte, la nature justifie une doctrine du bonheur dans l'immédiateté de la vie. Affirmer le bonheur dans ce monde comme le fait l'utopie, c'est finalement rejeter la vie après la mort et le paradis à n'être que des extravagances.

Pourtant, le texte délibère, se contredit, hésite entre le désir de voir l'homme s'affranchir du travail comme malédiction divine—la nécessité de travailler—et la bénédiction céleste d'un travail qui rend l'homme l'égal de Dieu par les créations dont il se voit responsable. L'ajaoien a trouvé le bonheur dans une supériorité qui lui fait renier le bonheur des autres. En s'affirmant l'égal de Dieu par son activité, il a condamné une large partie de l'humanité à n'être que les prisonniers de sa puissance. Femmes et esclaves subissent la loi du plus fort. Commentant le modèle que peut constituer *la République des philosophes*, Pierre Ronzeau signale que « Le projet initial ne serait donc pas la recherche d'une

perfection collective mais l'élaboration d'une structure sociale expérimentale permettant de diffuser la philosophie dans un modèle communautaire théorique ». ²¹ Cependant, la diffusion de cette philosophie ne serait réservée qu'à une frange privilégiée de la population, les quelques élus qui pourraient profiter du travail des autres pour devenir plus sages. Le modèle ici, même théorique, ne tient pas parce qu'il présuppose une humanité radicalement autre, abandonnant les femmes, esprits faibles et les esclaves, « peuple indolent ».

Alors que le travail devait transformer l'homme, l'aurait rendu l'égal de Dieu ce qui s'est passé en définitive, c'est une déshumanisation de la société des philosophes. Le travail est devenu un but en soi. L'homme de la *République des philosophes* est devenu un automate rigide et sans cœur. L'Ajaoien a cru retrouver sa liberté en faisant abstraction de Dieu et en trouvant dans la nature les lois qui lui permettaient de vivre en parfaite harmonie. Comme pour la société des Australiens de Foigny, l'homme sans Dieu ne peut trouver un sens à sa vie que dans son activité. L'individu n'existe plus que par son travail, sa tâche journalière cent fois reprise. Pour se libérer de Dieu, l'Ajaoien n'a finalement trouvé que l'abrutissement, la destruction et l'asservissement de ce qui n'appartient pas à son humanité en créant une nature monstrueuse qui le dépasse. Le travail est devenu l'opium des Ajaoiens.

Wellesley College

NOTES

¹ Ce texte ne figure pas dans les *Œuvres Complètes* de Fontenelle (Fayard, 1989), mais lui est attribué dans plusieurs études. Alain Niderst, dans *Fontenelle à la recherche de lui-même* (Paris : A.-G. Nizet, 1972), attribue ce texte à Fontenelle mais pour se rétracter un peu plus tard, lors d'un colloque sur Fontenelle : *Fontenelle, Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987* (Paris : P.U.F., 1989) : 361-366. Concernant la découverte du texte, on

pourra consulter l'article de Mircea Angheliescu, « un Manuscrit de Fontenelle perdu et retrouvé », *Synthesys*, XI (1984) : 61-64.

² La première parution date de 1768, peu après la mort de Fontenelle. H.G. Funke signale que le texte aurait été écrit vers 1682 ; Fortunati, Trousson, *Dictionary of Literary Utopias* (Paris : Champion, 2000) 275. Bronislaw Baczko date, non sans réserve, la rédaction du texte de l'époque de la régence, « quand Fontenelle fréquentait le Club de l'Entresol » ; Bronislaw Baczko, « Les Arbres à Ajao », *Thèmes et figures du siècle des Lumières* (Genève : Droz, 1980) 41.

³ Gen. 3.17

⁴ Henri Arvon, *La Philosophie du travail* (Paris : P.U.F., 1969) 59.

⁵ Montgrédien souligne que « c'est de cette époque [que] date le goût prononcé de la bourgeoisie pour les fonctions publiques, qui fait de la France une nation de fonctionnaires peu enclins à courir les risques de l'aventure ». Georges Montgrédien, *La Vie quotidienne sous Louis XIV* ([Paris] : Hachette, 1948) 50.

⁶ P. Deyon, *Louis XIV and Absolutism*, ed. Ragnhild Hatton (Columbus : Ohio State University Press, 1976) 226.

⁷ Pierre Ronzeaud, « La Représentation du peuple dans quelques utopies françaises du XVIIIe siècle », *De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions : actes du colloque d'Erlangen*, 16-18 octobre 1986, ed. Hinrich Hudde et Peter Kuon (Tübingen : Narr, c1988) 42.

⁸ Arvon 22.

⁹ René Téoul, *Histoire de la pensée économique*, vol 1 (Aix-en-Provence : Librairie de l'Université, 1993) : 85.

¹⁰ Le travail de manufacture est laissé à l'artisan et non pas à l'ouvrier. En effet, il semble important pour l'auteur du texte de laisser à l'homme une dignité dans son travail, refusant cette réduction de l'ouvrier à une machine savante. De plus, ce travail d'artisan n'est pas réservé à une corporation fermée mais constitue une activité partagée par tous selon les besoins de chaque famille.

¹¹ Il semble que tous les Ajaoiens partagent les mêmes prédispositions intellectuelles et manuelles.

¹² « Milton and Baxter maintained that the wicked should be denied civil rights, while the Fifth monarchist expected Christ himself to come and separate the godly from the ungodly,

establishing the saints in unshakeable control ». David Wooton, « Leveller Democracy and the Puritan Revolution », *Cambridge History of Political Thought 1450-1700* (Cambridge-New York : Cambridge University Press, 1991) 436.

¹³ Van Doelvelt parle des Ajaoiens comme des hommes qui « ne descendent pas d'Adam » (152) renforçant cette vision surhumaine de ces philosophes.

¹⁴ Le travail est une activité dont le sens et la nécessité restent avant tout moraux. En effet, si on reconnaît une certaine valeur économique au travail, la richesse du pays tient à l'or et à l'argent. « C'est dans l'abondance d'argent que consiste la puissance de l'État » annonce Colbert et avant lui Montchrestien. Proche des doctrines mercantiles, la *République des philosophes* est riche d'un capital or entassé au sommet d'une montagne, protégé par une forteresse. Véritable coffre-fort de l'Etat, cette citadelle représente la puissance économique de la nation utopique.

¹⁵ Daniel Roche, *La France des Lumières* (Paris : Fayard, 1993).

¹⁶ L'auteur introduit cette immense richesse de la république utopique par une superbe prétérition : « Je ne parle pas non plus de leurs arbres... » (31-32) renforçant le côté démesuré de la production agricole.

¹⁷ François de Salignac de la Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (Paris : Classiques Garnier, 1994). Hervé Pezron de Lesconvel, *Idée d'un règne doux et heureux, ou relation du Prince de Montberaud dans l'Isle de Naudely* (Première Partie à Cazères [Paris], Capitale de l'Isle de Naudély : chez P. Fortané, 1703). Simon Tyssot de Patot, *Voyages et aventures de Jacques Massé* (Paris : Universitas, Oxford : Voltaire Fondation, 1993).

¹⁸ Refuser l'existence de l'âme, c'est accepter que l'homme ne se différencie de l'animal que par une quantité d'esprit et non pas par une qualité particulière qui serait l'âme immortelle et unique à l'homme.

¹⁹ Il faut « humaniser le pouvoir divin ; souligner l'absence d'une source d'autorité unique ; anéantir à la fois l'idée de Dieu et celle de son lieutenant sur terre ». Lise Leibacher-Ouvrard, *Libertinage et utopies sous le règne de Louis XIV* (Genève : Droz, 1989) 121.

²⁰ La preuve la plus frappante de ce désir est quand Van Doelvelt, le narrateur, prononce un long discours sur la religion chrétienne, la

grâce et l'amour de Dieu. Après l'avoir loué, les Ajaoiens lui demande alors de ne plus jamais prononcer un tel discours, par peur de possibles dissensions. Notons que le narrateur souligne dans une tentative pour défendre la religion chrétienne que l'Ajaoien ayant à répondre à son discours « **ne renversa pas [s]es preuves**, mais il **persuada** à ses concitoyens la nécessité de vivre comme avoient vécu leurs peres » (149). C'est moi qui souligne.

²¹ Ronzeaud 44.

OUVRAGES CITES OU CONSULTES

Fontenelle, *Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987*. Publié par Alain Niderst, Paris : P.U.F. 1989.

Angheliescu, Mircea. « un manuscrit de Fontenelle perdu et retrouvé ». *Synthesys XI* (1984) : 61-64.

Arvon, Henri. *La Philosophie du travail*. Paris : P.U.F., 1969.

Baczko, Bronislaw. « Les Arbres à Ajao ». *Thèmes et figures du siècle des Lumières*. Genève : Droz 1980. 27-43.

Deyon, P. « Manufacturing Industries in Seventeenth-Century France ». *Louis XIV and Absolutism*. ed. Ragnhild Hatton. Columbus : Ohio State University Press 1976. 226-242.

Fontenelle, Bernard le Bouvier de. *La République des philosophes ou histoire des Ajaoiens*. Genève : 1768.

_____. *Œuvres Complètes*. Paris : Fayard, 1989

Fénelon, François de Salignac de la Mothe-. *Les Aventures de Télémaque*. Paris: Classiques Garnier, 1994.

Fortunati, vita et Raymond Trousson. *Dictionary of Literary Utopias*. Paris : Champion, 2000.

Lesconvel, Hervé Pezron de. *Idée d'un règne doux et heureux, ou relation du Prince de Montberaud dans l'Isle de Naudely*. Première Partie à Cazères [Paris], Capitale de l'Isle de Naudély : chez P. Fortané, 1703.

Leibacher-Ouvrard, Lise. *Libertinage et Utopies sous le règne de Louis XIV*. Genève : Droz, 1989.

Montgrédien, Georges. *La Vie quotidienne sous Louis XIV*. [Paris] : Hachette, 1948.

Niderst, Alain. *Fontenelle à la recherche de lui-même*. Paris : A.-G. Nizet, 1972.

Roche, Daniel. *La France des Lumières*. Paris : Fayard, 1993.

Ronzeaud, Pierre. « La Représentation du peuple dans quelques utopies françaises du XVIIe siècle », *De l'Utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions : actes du colloque d'Erlangen*, 16-18 octobre 1986. Ed. Hinrich Hudde et Peter Kuon. Tübingen : Narr, c1988. 39-48.

Téboul, René. *Histoire de la pensée économique*, vol 1. Aix-en-Provence : Librairie de l'Université, 1993.

Tyssot de Patot, Simon. *Voyages et aventures de Jacques Massé*. Paris : Universitas, Oxford : Voltaire Fondation, 1993.

Wooton, David. « Leveller Democracy and the Puritan Revolution ». *Cambridge History of Political Thought 1450-1700*. Cambridge-New York : Cambridge University Press, 1991. 412-442.

**Le surnaturel est-il nécessairement contre-nature?
Éléments de réponse comparés chez Yves de Paris et Pascal.**

**by
Jean-Pierre Lafouge**

*Celui qui est en harmonie avec la Nature atteint la cible
sans effort
et saisit la vérité sans y penser.
(Confucius)**

Quand on pense à quelque chose ‘contre nature’, on évoque immédiatement certaines déviations sexuelles, ou bien quelque chose d’artificiel et de forcé qui appelle un choc en retour, comme dans la fameuse phrase « Chassez le naturel, il revient au galop »¹ où la nature représente une sorte de norme, qui, si elle se trouve violée, saura retrouver son droit par suite d’une sorte d’équilibre inné la déterminant. C’est sous ce second rapport qu’il nous semble légitime de nous demander si le « surnaturel » est nécessairement ‘contre-nature’. Cette question est d’une grande importance au XVII^e siècle, où une culture essentiellement basée sur une attitude religieuse volontariste et individualiste, représente le surnaturel comme s’opposant par principe à la nature humaine dite « pécheresse ». L’ascétisme et le caractère souvent héroïque des vertus humaines (stoïcisme) ou religieuses (ascétisme) se définissent *a priori* comme un combat contre nous-mêmes, une lutte contre des tendances « naturelles » qu’il faut dépasser (*Le Cid*) et même transcender (*Polyeucte*) pour pouvoir réaliser pleinement sa vocation d’homme. La passion ou le vice (*Britannicus/Phèdre*), au contraire, sont surtout représentés comme une « chute », une descente, un abandon à un penchant naturel plus ou moins irrésistible etc...

Pour rester dans les limites de cette présentation, nous avons choisi Pascal comme exprimant bien cette attitude d’opposition à la nature (sa critique de l’imagination, son opposition foi/raison, sa position vis-à-vis du plaisir, etc...). Il y a eu cependant d’autres voix, plus contemplatives et plus « intellectives », où cette violente

opposition n'est pas *a priori* ce qui importe. Yves de Paris² en est l'un des meilleurs exemples.

Les travaux d'Yves de Paris, qui vont surtout être évoqués, ont été presque tous publiés avant ceux de Pascal.³ Comme ce sont essentiellement les libertins qui pensent que le surnaturel s'oppose au naturel, nous comparerons d'abord comment Pascal et Yves de Paris leur répondent. Nous verrons ensuite comment Yves de Paris, contrairement à Pascal, ne trouve pas très approprié d'accuser constamment la nature, ce qui nous amènera enfin à répondre à la question posée en dégagant les raisons plus profondes de ce différend qui peut-être n'en est pas un sous tous rapports.

Pour Pascal, il est préférable de se rendre compte d'abord de notre déchéance:

Voilà l'état où les hommes sont aujourd'hui. Il ne leur reste que l'instinct impuissant du bonheur de leur première nature; et ils sont plongés dans les misères de leur aveuglement et de leur concupiscence qui est devenue leur seconde nature. Connaissez donc, superbe, quel paradoxe vous êtes à vous-mêmes. Humiliez-vous, raison impuissante, taisez-vous, nature imbécile; apprenez que l'homme passe infiniment l'homme; et entendez de votre Maître votre condition véritable que vous ignorez. (Pensées, II)⁴

Pascal met plus l'accent sur la misère de la nature humaine, pour donner toute l'importance à la vertu salvatrice du Christ. C'est le primat de la foi et de la grâce.

Aux libertins qui accusent la religion d'être foncièrement inhumaine et contre nature, d'être une invention des puissants pour assurer leur autorité, etc... Yves de Paris analysera leur position mais aura une approche différente vis-à-vis d'eux :

De fait on rencontre maintenant par toutes les compagnies des Libertins, qui font gloire de douter

de toutes choses, et de n'avoir rien moins semblable aux autres hommes que la Religion. ... Ils disent que dès le berceau nous sommes coiffés de fausses opinions, qui devançant la raison, se conservent dessus elle un droit d'aînesse, et un tel empire, qu'une erreur envieillie, passe entre nous pour une maxime de vérité; que nos yeux et nos oreilles sont les guides de notre vie, parce que l'exemple est au lieu de la raison; que comme bêtes de compagnie nous suivons ceux qui nous devancent, et tirons après nous les autres, sans juger du lieu où toute la troupe doit aborder... (Théologie Naturelle, p. 2)

La réaction libertine, dans la France du XVIIIe siècle, n'est pas seulement causée par des hommes en marge de la société. En effet, les abus du clergé et du pouvoir politique en place, les guerres de religion, les contradictions théologiques insolubles, les batailles philosophiques de plus en plus « cérébrales », les tendances ascétiques et mystiques parfois d'un goût douteux, l'insistance presque malade sur la souffrance et la mort, l'assimilation quasi exclusive de la sexualité au péché, ne peuvent pas manquer de provoquer des questions, si bien qu'une certaine muraille est en train de s'effondrer. Le libertin aura le réflexe plus ou moins heureux selon les cas, de se méfier, sinon d'accuser, les structures en place en les considérant responsables d'un tel état de choses. Yves de Paris et Pascal taxeront sans doute ces réactions d'orgueilleuses, mais ils le feront chacun d'une manière assez différente. Pascal se base sur la doctrine du « péché originel », sans laquelle l'économie du salut n'aurait plus de sens. Il faut un Sauveur qui nous vienne de l'extérieur et qui nous tende le bâton 'qui nous empêchera de nous noyer'. Pour Yves de Paris cette opposition entre l'état de l'homme avant et après la chute n'est pas irrémédiable, « la nature humaine est blessée, mais non totalement corrompue par le péché originel ».⁵ En un sens, il veut dire qu'il est dans les possibilités de la nature humaine 'd'apprendre à nager', pour reprendre l'image ci-dessus. 'Aide-toi le Ciel t'aidera', en quelque sorte. Ici Yves de Paris, comme le rappelle le *Dictionnaire de Spiritualité* est plus proche de la position des Jésuites. (*Dictionnaire* 1570).

En effet, Yves de Paris ne met pas d'abord l'accent sur le péché. Pour lui, le fait de trop mettre l'accent sur le péché est une arme à double tranchant, car cela peut provoquer l'apparition d'une conscience « malheureuse », d'un désespoir, qui est aux antipodes de la spiritualité ; de plus il semble, en bon néoplatonicien, qu'il préfère parler 'd'erreur d'optique' plutôt que de péché. La nature humaine garde en puissance toutes ses virtualités.

Henri Bremond parle à ce propos de « l'optimisme » d'Yves de Paris, mais nous pensons qu'il s'agit moins d'un sentiment (au sens moderne du terme) que d'une conscience aigüe de la nature des choses. Tout d'abord Yves de Paris rappelle qu'il y a dans la nature « toujours plus de perfections que de défauts ». (Vaines excuses, I. p. 54). Il faut donc garder le sens des proportions. Ensuite, « nous ne voyons pas d'appétits naturels qui soient inutiles » (*Théologie Naturelle*, II 327). Même la volupté a un rôle non négligeable⁶ et « le chrétien ne condamne pas le beau mariage que la divine miséricorde a voulu faire du plaisir avec la nécessité ». (*Morales*, I. 593-597). « Ne soyez donc si ennemi des inclinations de la nature... » (*Agent* 172-173). « Laissons donc ces lâches pensées de la misère de l'homme; faisons voir les excellences de sa nature.. » (*Théologie Naturelle*, II 16-22.)

L'arrière-plan philosophique et métaphysique de cette perspective est encore plus clair lorsqu' Yves de Paris affirme que la Nature et la Religion sont « deux portraits d'un même visage » (*Théologie Naturelle* 2.)

La grande différence donc entre Yves de Paris et Pascal sur ce point est qu'Yves de Paris met l'accent sur notre « grandeur originelle » dont l'intelligence humaine est la preuve, alors que Pascal n'est pas aussi confiant envers l'intelligence et la nature humaine, parce qu'il voit les risques et dangers de cette confiance chez l'homme ordinaire et veut donner plus d'importance à la foi et au miracle. Les fameux débats théologiques entre foi et raison et entre nature et grâce se rencontrent ici.

Yves de Paris pense que cette foi, ce pressentiment du sacré et du surnaturel, est innée dans l'homme, avant même toute expérience extraordinaire de grâce ou de raisonnement. L'un de ses livres, *La Théologie Naturelle*, développe précisément cette idée et prend pour base de son apologétique cet instinct « naturel » de l'homme à sentir, sinon à comprendre, que derrière les phénomènes de la nature et de sa propre existence, se trouve un principe invisible sans lequel rien ne serait⁸. Rien de plus naturel et de plus normal que de croire en Dieu, selon Yves de Paris. C'est le contraire qui est anormal. « Une preuve très assurée que ce sentiment est naturel, c'est qu'il est commun... nous le remarquons en tous les peuples du nouveau monde... » (*Agent 21*)

Yves de Paris se rend compte que l'argument du « *credo ut intelligam* », c'est-à-dire 'croyez d'abord, vous comprendrez ensuite', n'a plus la même force qu'auparavant surtout auprès des « esprits forts ». Pascal, au contraire, en proposant son fameux pari, démontre que l'incroyant n'a rien à perdre en pariant, mais tout à gagner. Puisqu'il ne risque rien, qu'il essaye donc. Le pari est justifié en même temps par une sorte de raisonnement et surtout par un acte de foi. Pascal s'adresse aux indécis pour « mouvoir » leur volonté. Yves de Paris affirme que la foi et l'intelligence sont les deux faces d'une même médaille et que toute attaque de la foi (donc du surnaturel) par la raison dite « naturelle » ne fera qu'amplifier les réactions passionnelles (*Théologie Naturelle*, p. 9). Ce qui doit « mouvoir » l'incroyant, ce n'est pas nécessairement d'abord un saut confiant dans le vide, mais la constatation d'une évidence. Or la première évidence qui doit frapper tout le monde, c'est que ce sentiment naturel de Dieu se retrouve dans toutes les civilisations et à toutes les époques.

Il faut préciser cependant que l'intelligence dont parle Yves de Paris ne s'identifie pas seulement à l'aptitude au raisonnement telle qu'on la trouve dans certains exposés théologiques, où « une inexorable rigueur de l'École ... poursuit son homme sans espoir de grâce » (*Théologie Naturelle*. 2).

Nous n'avons que trop de ces vaines subtilités qui embarrassent les sciences; qui à force de distinguer,

confondent la vue des choses divines; qui nous en dérobent le sentiment, et massacrent ces saintes beautés quand ils en font des anatomies. Pour moi, je regarde cette Théologie froide et orageuse, comme ces lumières qui sous les pôles n'éclairent que les glaces et les tempêtes : nous sommes trop dans la spéculation des mystères, et trop peu dans les pratiques... (*Conduites* 7)

La position d'Yves de Paris est donc d'affirmer que l'usage de l'intelligence, considérée par la théologie comme « naturelle » [c'est-à-dire ne relevant pas de la Révélation], n'est pas un obstacle à la vie « surnaturelle » ; au contraire, il y a en elle tous les prémisses nécessaires pour passer de la raison à la foi : en fait il faut « comprendre pour croire (*intelligo ut credam*) » dirions-nous, pour paraphraser la fameuse sentence de Saint Anselme. Notre auteur fait appel à l'intelligence d'abord, avant la foi, quoiqu'il faille dire que les deux facultés ne sont pas aussi séparées qu'elles semblent l'être.

Je crois que nous voyons un grand nombre de Libertins, parce que le malheur de notre siècle condamne une profonde science comme [étant] des rêveries de Philosophie, et veut réduire toute la doctrine aux premières appréhensions qu'on a d'un sujet ...(*Théologie Naturelle* 12)

Cette « profonde science » est en fait la science des archétypes, donc du surnaturel, tiré des corrélations (inversées) avec la Nature (la cosmologie) et basée sur « l'exacte considération des merveilles de la Nature ... ses qualités et ses sympathies. « Cette contemplation nous fera voir les choses sensibles d'un autre oeil qu'elles ne paraissent au commun des hommes. ... » (*Théologie Naturelle* 12).

Voyons maintenant de plus près comment Yves de Paris prouve que le surnaturel ne s'oppose pas en principe au naturel, ou plutôt, car c'est plus exact, que le naturel, vu dans son intégralité n'est pas « autre que » le surnaturel.

Si l'on analyse notre question sous l'angle de la notion de surnaturel, on s'apercevra que celle-ci pose un certain problème. Le mot surnaturel semble indiquer quelque chose qui est au-dessus du naturel, qui le dépasse,⁹ qui est d'un autre ordre et donc qui s'y oppose, du moins sous certains rapports. Selon Julien-Eymard d'Angers, le mot « surnaturel » n'apparaît pas beaucoup dans la *Théologie Naturelle*,¹⁰ et pour cause, pensons-nous; non pas qu'Yves de Paris ignore la notion, mais il veut diminuer la distance exagérée qui est faite par les théologiens entre le naturel et le surnaturel : en fait il y a une interconnexion métaphysiquement nécessaire.

Pour un libertin incroyant, le surnaturel ne signifie rien, il est de l'ordre de la fantaisie ou du merveilleux, voire du poétique, il n'a pas de réalité tangible, de plus le miracle n'est pas admis en tant que tel; on n'y croit pas parce qu'il ne se dévoile pas par une explication scientifique, au sens moderne du terme. Selon Yves de Paris, le libertin ne se rend même pas compte qu'en un certain sens tout est miracle, la vie, le monde qui l'entoure, son propre corps. « Chrétiens, lisez dans ce grand livre du monde... » répète-t-il souvent.

O que l'homme serait heureux s'il se tenait toujours attentif aux spectacles de la nature et si étant fait, plus que toutes les autres choses, à la ressemblance de Dieu, il s'efforçait de la conserver par l'intégrité de sa vie, son coeur y trouverait des tranquillités et des satisfactions ineffables, son esprit y recevrait tous les jours de belles lumières, qui seraient de grandes dispositions pour s'élever aux vérités surnaturelles. (*Agent 29*)

Le surnaturel est donc nécessairement présent dans le « naturel », il en est la cause invisible, il ne peut donc pas s'y opposer d'une façon absolue; il peut cependant le dépasser ou contourner certaines de ses lois, comme dans le miracle par exemple, dans un but qui est toujours destiné à transformer les âmes. C'est ce qui se passe dans la « révélation » d'ailleurs, mais aussi dans le coeur de l'homme, dans la fine pointe de son intellect.

Le surnaturel est toujours là, à l'homme d'être attentif à la voix la plus profonde de son coeur :

La bonté divine qui ne laisse point icy de maladies sans remèdes, qui fait naître les antidotes avec les poisons ... nous a fait connaître intérieurement des vérités éternelles, il a gravé ses lois dans nos coeurs... (*Agent 4*).

Pour expliquer les différences relatives entre Yves de Paris et Pascal, on pourrait dire que pour Pascal, les éléments relativement proches du corps et des sens sont considérés surtout sous leur aspect négatif : les sens sont trompeurs, l'imagination est trompeuse, la raison, laissée à elle-même divague et est impuissante à résoudre les grands problèmes etc... Pour Yves de Paris, la perspective est différente quoique le but ultime soit le même; le libertin manque essentiellement d'imagination, mais le contemplatif intègre, sans les rejeter, tous les aspects de la nature humaine. Pour ce capucin, seul le contemplatif représente l'homme complet, celui qui tient compte de tous les aspects des choses; c'est-à-dire qu'il ne rejette ni les sens ni la raison, mais les subordonne et surtout les intègre à la contemplation. Ne pas oublier que le mot raison comprenait les facultés rationnelles aussi bien que les facultés intellectives. L'intellection n'est pas un raisonnement déductif ou inductif, elle est à la fois une vision et un « être », comme l'a si bien vue Henri Bremond : cet aspect de vision naturelle est capital dans l'oeuvre d'Yves de Paris.

Cette intellection est en fait ce qui est à la source de ce «sentiment» inaliénable du divin chez l'homme. En dehors de cette capacité, qu'aurait-elle de différent d'avec les animaux? Quelle serait son utilité? Voilà nous semble-t-il un argument des plus utiles dans notre débat :

En effet la raison étant la principale puissance de l'homme, elle ne lui doit pas être inutile en l'acquisition de sa fin : et si nous ne lui donnons quelque part à cette gloire, c'est accuser la Nature

d'avoir bien mal ordonné ses forces, d'avoir trahi nos espérances par un secours inutile, et nous avoir revêtu d'armes qui nous accablent, et ne nous défendent pas. (*Agent 8*)

La raison naturelle est le dernier effort de notre puissance, qui attend sa perfection de celle de Dieu. Place mitoyenne de la raison entre « la première Vérité divine et l'ignorance du monde matériel... » (*Agent 8*)

La différence entre Pascal et Yves de Paris est surtout une différence de méthode : ou bien l'on rejette vigoureusement l'appel des sens et le *mécanisme* de la raison, c'est l'ascèse pascalienne qui combat les passions en leur opposant le même degré de force que celui qui les manifeste (et cette ascèse convient au plus grand nombre); ou bien on rebâtit, grâce à son intelligence, les réalités telles qu'elles sont selon la nature des choses en acceptant les évidences, et ensuite, on laisse de côté toutes les limitations ou les surimpositions qui viendraient menacer cet équilibre et cette paix, et c'est la contemplativité yvonienne. Ou bien on ne voit Dieu nulle part parce qu'il est au-delà de toute limitation, sinon il ne serait pas absolu, c'est l'argument qui met l'accent surtout sur la transcendance; ou bien on voit Dieu partout (sans panthéisme, bien entendu) parce qu'il ne se peut pas qu'il soit absent de quelque endroit que ce soit, sinon il ne serait pas infini. C'est l'argument de l'immanence. Les deux démarches sont en fait tout à fait valides et ne s'excluent pas complètement l'une de l'autre, mais il est légitime que l'accent soit mis soit sur l'une soit sur l'autre selon les besoins, les tempéraments et les circonstances. Or Yves de Paris pense que le fait de mettre plutôt l'accent sur l'argument de l'immanence correspond davantage au besoin des chrétiens de son époque.

On ne vous demande pas les austérités des anachorètes dans le cours d'une vie commune, Dieu vous met au monde comme dans un festin tout préparé devant que vous y soyez reçus; jouissez de ces délices, sans offenser celui qui vous les donne,

mais avec une humble reconnaissance de ses faveurs; prenez de ce qu'on sert devant vous, sans porter indiscrètement la main partout ni vous inquiéter de n'y pouvoir pas atteindre; servez-vous du monde et de ses biens avec cette retenue, la vie ne vous sera pas comme vous dites un lieu de misère, ni une vallée de larmes; mais un séjour de bien-heureux. Du monde vous en pourrez faire un Ciel... (*Agent 29*).

Évidemment l'idéal serait que les deux démarches, celle qui met l'accent sur la transcendance et celle qui met l'accent sur l'immanence, soient en équilibre¹², mais, comme le dit nostalgiquement Yves de Paris :

Où trouverez-vous des contemplatifs qui ne se servent des sens que pour la raison, qui ne considèrent dans les beautés qu'un rayon des splendeurs divines; qui s'animent à une constante vertu par le mouvement infatigable des Cieux, à garder la paix entre toutes sortes de personnes même ennemies, à l'imitation des éléments; de se convertir continuellement à Dieu, comme les fleurs à leur Soleil; on renvoie bien loin ces spéculations, qu'on estime vaines, et seulement propres pour des âmes imbéciles qui ne savent pas posséder les plaisirs du monde. (*Agent de Dieu*, p. 6).

Marquette University

NOTES

* Traduit de l'anglais, dans *A Treasury of Traditional Wisdom*, Whitnall Perry, New York, 1971, p. 758.

¹ Cette phrase est de Philippe Néricault. 1680—1754 dans *Le Glorieux*, 1732.

² Yves de Paris est un capucin né à la fin du XVe siècle et qui vécut presque 90 ans. Henri Bremond lui a consacré deux longs chapitres, dans son *Histoire littéraire du sentiment religieux en*

France. Julien-Eymard d'Angers a complété et rectifié abondamment les travaux de Bremond ; voir aussi un article sur Yves de Paris dans le *Dictionnaire de Spiritualité* ; enfin, Robert Fastiggi s'est intéressé à Yves de Paris dans le contexte d'une thèse écrite en 1986, *The Natural Theology of Yves de Paris*.

³ C'est d'ailleurs grâce à Robert Fastiggi que j'ai pu consulter de larges extraits de ce livre de plus de 700 pages, et qui est presque introuvable.

⁴ D'après Julien-Eymard d'Angers, Pascal aurait eu connaissance des livres d'Yves de Paris et en aurait tiré grand profit pour écrire l'apologie du Christianisme.

⁵ *Pensées*. III. Véritable Religion prouvée par les contrariétés qui sont dans l'homme, & par le péché originel.

⁶ « La confiance en une nature qui est foncièrement bonne est en effet sans cesse présente chez Yves, qui retrouve cet amour naissant dans le 'philosophe qui s'élève à Dieu' par le spectacle de la nature et de la beauté du monde... » [Article sur Yves de Paris dans *Dictionnaire de spiritualité*, t.15, c.1501-1504]

⁷ « Nous tenons la vie de la volupté; elle anime, elle assaisonne, elle récompense toutes les actions ordinaires, elle porte les sens à leurs objets qui ne leur seraient pas assez propres, s'ils ne leur étaient agréables ». Henri Brémond, op. cit. p. 459.

⁸ Julien-Eymard d'Angers distingue chez Yves de Paris cinq sens à donner au mot « nature » : 1) l'ensemble des êtres créés ... désignés sous le nom de choses naturelles ; 2) la force interne qui détermine ces choses naturelles considérées dans leur ensemble. 3) la force interne qui détermine chacune de ces choses naturelles considérées en leur particulier. 4) la force interne qui incline l'homme à réaliser sa fin; 5) le sens péjoratif comme dans l'expression les « penchants naturels ». [Julien-Eymard d'Angers, *L'Humanisme chrétien au XVIIe siècle, Saint François de Sales et Yves de Paris*, Chapitre V, p. 98-100]

⁹ « ... l'unique vérité qui souffre moins de controverse, qui se rend commune et facile à tous : Dieu est intimement en nous-mêmes; il se présente à nos esprits; il les sollicite avec une majesté tempérée de grâces, qui étant l'original du bien et de la beauté, a tous les attraits possibles pour gagner notre attention, et tout ce qui se peut d'excellence pour contenter nos désirs ».

¹⁰ En fait nous pensons que les termes « physique » et « métaphysique » correspondent à la même dichotomie, mais sans l'inconvénient trouvé dans l'usage théologique des mots « nature et surnature ».

¹¹ Op. Cit., Chapitre V, p. 101.

¹² Le fondement métaphysique et spirituel de ces deux perspectives est le suivant : il faut avoir compris 'que l'on est rien' avant de pouvoir comprendre 'que l'on est tout', pour paraphraser la doctrine du non-dualisme Shankarien exprimée si clairement par Frithjof Schuon dans ses nombreux livres de métaphysique (pour une introduction à cette oeuvre, voir le site www.frithjof-schuon.com). C'est en ce sens que les deux positions, celle de Pascal et celle d'Yves de Paris, sont complémentaires.

OEUVRES CITEES

Bremond, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France, depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Tome I, L'Humanisme dévôt, Troisième partie, chapitre III, Paris 1967, Librairie Armand Colin.

Fastiggi, Robert L., *The Natural Theology of Yves de Paris (1588-1678)*, 1991, Scholars Press, Atlanta Georgia.

Julien-Eymard d'Angers, *L'Humanisme chrétien au XVIIe siècle, Saint François de Sales et Yves de Paris*, La Haye, M. Nijhoff, 1970.

Pascal, Blaise, *Les Pensées*, Version HTML de l'édition de 1688 à <http://www.chez.com/trismegiste/pastable.htm> (*Pensées de Pascal*, Amsterdam, Abraham Wolfgang 1688)

Yves de Paris, *La Théologie Naturelle*, dans Les Œuvres Françaises du P. Yves de Paris, Capucin, Tome premier, Paris, 1675.

- _____. *L'Agent de Dieu dans le monde*, Version PDF de la Bibliothèque Nationale à Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>
- _____. *Les morales chrétiennes*, Version PDF de la Bibliothèque Nationale à Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>
- _____. *La conduite du religieux*, Version PDF de la Bibliothèque Nationale à Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>

Codes naturels/codes normatifs dans les *Fables* de La Fontaine

by
Ralph Albanese

On s'est souvent interrogé sur le rôle fondamental joué par les normes dans la société. Alors que Durkheim s'attachait à trouver des solutions normatives aux problèmes sociaux, Habermas a tenté plus récemment de fonder une théorie sociale normative à partir de l'usage du discours. Dans la mesure où la culture constitue une totalité organique, ayant une réalité *sui generis*, on peut s'accorder avec P. Bourdieu, qui ramène la notion de norme au réseau complexe d'*habitus* sous-tendant divers comportements sociaux :

Présence active et synthétique de tout le passé qui l'a produit, l'*habitus* est la structure génératrice des pratiques parfaitement conformes à sa logique et à ses exigences. (90)

La culture déterminant les différences entre le normal et l'anormal, elle prescrit les divers modes d'adaptation aux formes de conduite collective, l'acceptation et l'intériorisation du système de valeurs et les médiations institutionnelles sous-jacentes au comportement admis. Il va de soi que la langue sert d'instrument normatif par excellence, d'où le contrôle systématique exercé par les protocoles linguistiques (Gunn 191). Si l'on admet que la norme grammaticale ou linguistique représente un concept historique accepté, c'est qu'elle répond à une attente morale, esthétique ou sociale. La mise en évidence des comportements normés fait valoir alors le rôle prépondérant de l'*habitus* socio-culturel. Puisque le terme «pattern» n'existe pas en français, on peut s'accorder sur la formule «habitude normative,» mue par la primauté du devoir, comme équivalent sémantique. En fait, les habitudes normatives constituent, de toute évidence, l'encadrement réel de la culture.

Une analyse sociocritique des *Fables* de La Fontaine révèle la primauté des codes relationnels, médiatisés par les normes sociales en vigueur dans cet univers poétique. Plus précisément, on peut

avancer que le poète s'engage à formuler un ensemble de préceptes normatifs afin d'établir la primauté d'un «naturel» individuel et socio-culturel. Afin de démontrer la validité de cette hypothèse, nous tâcherons de mettre en lumière les démarches de plusieurs personnages du bestiaire lafontainien qui s'évertuent à dépasser leur destin et, par là, font preuve d'un comportement contre-nature et, plus précisément, contre leur propre nature.

En illustrant le drame éternel de l'opresseur et de l'opprimé, «Le Loup et l'Agneau» (I, 10) valorise le fait que le combat est perdu d'avance en raison de la nature même des protagonistes. Celle-ci s'avère une réalité impitoyable, et le loup symbolise la force déchaînée de la nature pure et sauvage. Désireux d'assouvir sa faim, il doit suivre son instinct de survie en se jetant sur sa proie. L'agneau éprouve, lui aussi, un besoin de nutrition mais il doit se soumettre à être l'objet de l'appétit de la bête vorace et sanguinaire. Le fait qu'il ne soit pas carnivore le place au-dessous du loup dans la chaîne des êtres. Bref, il anticipe sa mort et son sort s'inscrit dans l'*ordo rerum*. Toutefois, par son effort pour raisonner avec le loup, l'agneau témoigne d'une démarche culturelle qui est du ressort de la contre-nature (Albanese). S'en remettant à l'impératif de la loi naturelle («la raison du plus fort,» v. 1), le loup exerce sur sa victime une domination carnassière; il maîtrise la situation par la force physique.¹ Il s'abstient d'être «naïf,» comme son interlocuteur, car l'ordre naturel des choses et des animaux serait alors bouleversé. D'une part, le loup se trouve mû par une pulsion biologique fondamentale, d'où la légitimité de ses appétits naturels. D'autre part, il désigne l'agneau comme «coupable» en raison de sa nature, l'accusant en l'occurrence de «troubler» son breuvage, c'est-à-dire, de souiller l'eau naturelle (v. 7). Dans la mesure où la nature, et notamment la nature indomptée («au fond des forêts» v. 22), semble être le milieu privilégié de la guerre, le loup cherche à prouver que son adversaire n'est pas à sa place dans cette nature. Le châtiment péremptoire de celui-ci s'explique par le fait qu'il s'est égaré de l'espace culturel qui est le sien. Notons, par ailleurs, que même si le plaidoyer de l'agneau reflète une connaissance exacte des lois physiques de la nature (vv. 13-17), La Fontaine ne s'applique point à alterner le rythme de

cette nature: les belles paroles de l'agneau s'avèrent impuissantes face au pouvoir brut de la bête cruelle.

Dans cette même perspective, on peut aussi voir que dans «Le Loup et les Bergers» (X, 5), le poète se livre à une démarche ludique en ironisant sur une hypothèse paradoxale, à savoir, «Un Loup rempli d'humanité» (v. 1). Force est d'accepter cette proposition initiale puisque le protagoniste se trouve obligé de méditer sur sa propre nature. Ses réflexions sur sa méchanceté légendaire donnent lieu à une auto-analyse qui tire sa validité du fait que le loup est mû ici par l'humanitarisme. Entrant en dialogue avec lui-même, il considère le stéréotype culturel à son égard. Si tous se mettent à sa poursuite – et le fabuliste signale en passant que l'espèce du loup a été éteinte en Angleterre (v. 10) – c'est qu'il est perçu comme l'ennemi communément désigné. Désireux de changer d'attitude pour plaire à l'humanité, il renonce tout simplement à être carnassier, c'est-à-dire, à ne dévorer «plus de chose ayant eu vie» (v. 13). Toutefois, devant le spectacle des bergers mangeant «un agneau cuit en broche» (v. 24), le loup ne reconnaît plus à l'humanité le droit de le juger, lui et son espèce. La Fontaine aboutit ici à une perception relativiste de la cruauté («le Loup avait raison» [v. 34]), car il va de soi que le protagoniste est incapable de se transformer en bête végétarienne. Une telle volonté relève, en fin de compte, d'une démarche anti-naturelle. Ainsi, à l'instar de son confrère inhumain du «Loup et l'Agneau,» ce loup auto-réflexif ne parvient pas à s'échapper de l'emprise du naturel.

De même, demander à un renard de parler «sans déguiser» (v. 29), voilà une gageure qui se ramène à une impossibilité culturelle («La Cour du Lion,» VII, 7). En l'occurrence, le silence du renard face au Roi représente un geste de duplicité. Quant au singe et à l'ours, ils ont, eux, agi selon leurs instincts. Allant aux extrêmes, ils ont tous deux fait preuve d'une maladresse rhétorique. D'où leur sort tragique dans l'ancre du lion. Bénéficiant de l'expérience malheureuse de ceux qui précèdent, le renard sait rester neutre et montre, par là, sa supériorité culturelle. Sa sagesse normande lui a permis de ne pas prendre parti et, par conséquent, de sauver la vie.

Le pouvoir arbitraire du lion et la fierté caractéristique des félins se manifestent également dans «La Génisse, la Chèvre, et la Brebis, en société avec le Lion» (I, 6). Notons, au départ, que la tyrannie royale se fonde ici sur le rang du protagoniste. L'identité même du lion équivaut à sa «qualité de Sire» (v. 6). Profitant de cette «qualité,» il s'avère ainsi «qualifié,» c'est-à-dire, justifié de tout manger. La «part du lion» constitue, de la sorte, une affirmation péremptoire de l'inégalité des bêtes. On comprend alors que l'inégalité sociale donne lieu à des situations où domine l'arbitraire, et La Fontaine semble suggérer, par là, qu'il convient d'entrer en des rapports formels uniquement avec nos égaux sociaux. Tout en proclamant, «Nous sommes quatre à partager la proie» (v. 8), le lion n'entend effectuer qu'un partage unilatéral et applique, à cet effet, une comptabilité pervertie. Aussi énumère-t-il les quatre raisons justifiant son ingestion de toute la nourriture disponible (c'est-à-dire, le corps entier du cerf).

La première justification qu'il offre est, on l'a vu, celle de son identité royale. La deuxième raison repose sur la nomination que s'attribue le lion: se nommer, c'est se créer une identité. Son droit ici est la conséquence d'une obligation sociale propre à son rang (à savoir, «noblesse oblige»). Le passage du devoir au droit marque l'affirmation du pouvoir du lion, qui donne lieu à l'approbation silencieuse des autres (v. 13). Le protagoniste érige ce droit en loi, en l'occurrence, «la loi du plus fort », et énonce ainsi une logique du pouvoir. Le troisième argument avancé renvoie à un nouveau superlatif, celui de la vaillance, et le dernier argument, en quelque sorte le coup de grace, celui de la force brute, couronne cette démonstration parfaitement intéressée, qui apparaît, en fait, comme une perversion de la méthode cartésienne, puisque c'est bel et bien la violence qui médiatise toute l'argumentation du lion. Précisons, enfin, que la violence du lion n'est que verbale : il lui suffit de promulguer ses lois pour être obéi. De ce fait, il perd son statut de lion puisque ce n'est plus la force de sa patte qui impose le respect, mais plutôt, celle de sa voix. De toute évidence, le lion a atteint à un rang charismatique. L'ignominie morale du «roi des animaux» consiste à subvertir toutes les valeurs en justifiant tous les avantages pour soi. Mis à part le fait qu'il dispose du droit absolu «du plus fort,» aucun des trois autres animaux ne peut obliger le

lion à se comporter avec équité. Bref, celui-ci n'a qu'à parler pour se faire respecter. N'ayant plus à démontrer sa supériorité physique, son pouvoir provient de l'évidence même. L'efficacité d'une assimilation personnelle, verbale et institutionnelle se manifeste non seulement par le discours monopoliste du lion, mais par sa mise en place d'un système de référence légale. Quoique ses arguments manquent de justice, de rationalisme, et même de paroles, ils n'en sont pas moins convaincants, car il réduit la génisse, la chèvre et la brebis à un mutisme collectif. Dès lors, on ne s'étonne pas que cet état de silence imposé s'accompagne d'une privation de nourriture. De nouveau, dans l'univers des *Fables*, celui qui parle est bel et bien celui qui mange.² Cette fable illustre donc que la monarchie est fondée sur la tyrannie et non pas sur la justice et le bien : la mise en place d'un discours (= pouvoir) dictatorial se traduit en fin de compte par la révélation brutale des principaux ressorts du lion, à savoir, la menace directe et la violence.³ Ainsi, celui qui dispose du droit de manger est celui qui bénéficie du pouvoir: tout manger équivalant à priver autrui de leur «partage» de la proie, le lion glouton voue ces trois associés au même sort en ce sens qu'ils restent sur leur faim.

De plus, l'alliance de quatre différentes espèces tient au fait que le lion pouvant tuer le cerf seul ainsi que les trois autres, les animaux faibles s'aperçoivent qu'ils ne peuvent rien sans le lion; ils espèrent sans doute acquérir de la nourriture en s'en remettant à la puissance léonine. Tout se passe alors comme si le lion les punissait de leur faiblesse physique. Vu sous ce jour, l'apologue apparaîtrait comme un drame de l'imprévoyance des moins forts. Le réalisme de La Fontaine réside dans le fait que, sur le plan naturel, le lion s'avère plus fort que la chèvre, la génisse et la brebis réunies. N'aurait-il, de ce fait, un besoin de viande plus pressant? Il est permis, enfin, de douter que les trois autres aient vraiment, de par leur veulerie, aidé le lion dans la capture du cerf.

Chez La Fontaine, de même que les animaux, les hommes se trouvent en proie à l'impératif biologique d'obéir à leur nature, et l'on s'aperçoit sans peine que, dans «Le Petit Poisson et le Pêcheur» (V, 3), le chasseur ne peut s'empêcher de saisir sa proie. En fait, dans cet apologue, l'impératif de la faim s'avère tout aussi

impitoyable que dans «Le Loup et l'Agneau» (I, 10) (vv. 22-3). A l'instar de l'agneau, le carpillon est marqué par l'inefficacité de sa parole. Malgré sa plaidoirie raisonneuse et sa tentative d'inspirer de la compassion pour son sort, le pécheur pragmatique, qui sait se contenter d'une prise médiocre («Un Tiens vaut ... mieux que deux Tu l'auras» [v. 24]), veut s'assurer d'une chasse réussie, c'est-à-dire, d'un gibier d'eau certain. Il n'entend point mettre en doute la logique de la chasse en remettant le carpillon dans l'eau.

Obéir à sa nature, c'est forcément subir son destin, et les pigeons ne peuvent échapper à leur fin tragique face à des prédateurs féroces («Les Vautours et les Pigeons» [VII, 8]). On assiste ici à une lutte à mort entre deux espèces d'oiseaux, à savoir, les rapaces et les chimériques. «Gent maudite» (v. 36), les vautours se trouvent dans l'impossibilité de ne pas attaquer leur ennemie naturelle. Leur penchant belliqueux reste inné. Malgré la trêve provisoire opérée par les ambassadeurs du «peuple pigeon» (v. 30), cette race pacifique finit par être tout à fait anéantie par la férocité débridée des vautours. L'altruisme des pigeons se heurte à une impasse fatale et l'idéal d'entraide auquel ils adhèrent s'avère une pure futilité. La sauvagerie des vautours dépasse, de même, tout effort de réconciliation. Cette guerre ornithologique met en évidence l'opposition fondamentale entre Mars (la mort) et Vénus (l'amour) (Brody). Plus précisément, cette fable privilégie la notion de discorde, se traduisant en l'occurrence par la dichotomie guerre/paix, dans la mesure où elle constitue une loi fondamentale de la nature:

Tout se passe comme s'il était écrit dans la nature des choses que tout effort pour s'entr'aider, pour éliminer les conflits, pour harmoniser les dissonances – «accorder une telle querelle» (v. 29), «accommoder un peuple si sauvage» (v. 40) – comme si toute tentative de débrouiller la *concordia discors*, de réconcilier Mars et Vénus, était destiné à subvertir l'ordre de l'univers et déclencher les pires désastres.

... la différence, la division, la discorde ont droit de cité en ce bas monde; ... Toute tentative de les en

déloger fait violence à l'altérité essentielle et radicale de la vie et de la condition humaine. ... De deux choses l'une: on est loup ou agneau, Mars ou Vénus, ressortissant du 'peuple pigeon' ou membre de la 'race maudite' des vautours. C'est la loi de la nature. C'est la vérité fondamentale qui se dégage de toute réflexion *de rerum natura* (Brody 47, 49).

Ainsi, dans l'univers des *Fables*, la notion de soumission s'apparente à la force primordiale de la nature, et les divers apologues que nous avons examinés jusqu'ici semblent prôner, à des degrés divers, la nécessité de se résigner à son sort.

De plus, si l'on admet que la plupart des rapports dépeints dans le bestiaire lafontainien sont du ressort de la nécessité, il s'ensuit alors que de la nécessité à la norme, c'est-à-dire, du naturel au normatif, il n'y a qu'un pas. Chez le poète, la norme doit s'imposer spontanément, «naïvement» en quelque sorte. Comme il ne sied point d'enfreindre les lois de la nature, le rôle de la sagesse consiste à s'accommoder autant que possible au sein d'une nature toute puissante. Qu'il s'agisse de catastrophes naturelles ou bien personnelles, il faut accepter la nature comme une force irrépressible. Etant donné son statut irrémédiablement fixe, la nature apparaît alors comme une essence permanente. Ainsi, la tentative de se métamorphoser se heurte systématiquement chez La Fontaine à l'échec. Il est évident, à titre d'exemple, que la tortue ne doit pas voler et elle périt de vouloir changer son statut naturel de rampant. «La Tortue et les deux Canards» (X, 2) représente, de la sorte, une mise en garde contre les risques que l'on court à vouloir faire ce que la Nature nous interdit. Vivant dans l'ignorance de ses limites, la tortue «à la tête légère» (v. 1) paie le prix de sa vanité, et son «indiscrétion» (v. 32) renvoie à un comportement social fautif. Si elle est bel et bien l'héroïne déçue dans cet apologue, force est de reconnaître la malice des deux canards, qui l'ont invitée à prendre son envol, d'où l'effet fantaisiste et fantastique d'une tortue volante. Ici, comme ailleurs, La Fontaine fait le procès du voyage, qui symbolise toute entreprise par trop ambitieuse.⁴ Dans le cas de la tortue, l'aspiration illégitime vers le haut aboutit à une chute morale vers

le bas: toute volonté d'ascension est punie de déchéance.⁵ Notons par ailleurs que le discours s'avère l'instrument de la vanité et de l'échec ignominieux de cette «reine des tortues» (v. 26). Grâce à sa réaction instantanée d'orgueil, celle-ci passe sans transition d'un point très haut à un point très bas (v. 27). De toute évidence, sa prise de parole conduit cette malheureuse tortue à sa perte.⁶

Il est parfaitement normal, dans «Le Rat et l'Eléphant» (VIII, 15), que le chat dévore le rat, et ceci témoigne du fait que la Nature est chargée d'offrir une démonstration immédiate de sa primauté. Autant dire que les animaux des *Fables* gardent leur caractère naturel mais l'utilisation de la parole les entraîne vers un univers culturel. L'exemple du rat illustre non seulement la futilité des récriminations égalitaires chez La Fontaine, mais aussi le fait que son mépris des autres ressort d'une sottise qui s'ignore. Dans cette même perspective, «Le Chat et les deux Moineaux» (XII, 2) démontre la force irrésistible de l'appétit propre au prédateur félin. Cet apologue met en évidence, d'autre part, l'illogisme biologique de croire que les animaux d'espèces différentes peuvent co-habiter. On a affaire ici à une situation paradoxale dans laquelle un moineau s'est lié d'amitié avec un chat. On peut se demander en l'occurrence pourquoi l'oiseau ne sent pas par instinct que son prétendu compagnon est, en fait, un ennemi naturel. L'amitié ne pouvant se maintenir entre deux compagnons de nature différente, le chat finit par croquer les deux moineaux, ses «protégés,» après s'être repaît du nouveau venu. On ne devrait guère s'étonner que ce qui devait arriver, soit bel et bien arrivé.

Le projet ridicule d'accroître son être, de se dépasser, bref, de nier sa nature propre trouve une expression privilégiée dans «La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf» (I, 3). La disproportion énorme entre les bêtes souligne la sottise extraordinaire de la grenouille qui, dans son imagination malsaine, appelle le bœuf «ma sœur» (v. 6) pour le situer sur un plan d'égalité sexuelle. Notons que les parties sont radicalement inégales au début de la fable et restent inégales jusqu'à la fin, malgré l'entêtement burlesque de la grenouille.⁷ Remarquons par ailleurs cette disproportion qui, par un effet de gigantisme, amène la grenouille à ne pas choisir un modèle moindre, tel un chien.

Victime d'une aliénation existentielle, celle-ci s'évertue à changer de nature et, ce faisant, se livre à une tâche utopique, voire impossible. Conformément au rat juvénile (VIII, 9), son erreur relève, en fait, d'une perception incorrecte d'elle-même. Le défaut du batracien, c'est de vouloir s'approprier les données irréductibles d'un autre, en un mot, posséder une nature qui ne lui appartient pas. Son incapacité à se contenter de son sort se traduit par une folle volonté de déclassement. L'ambition démesurée de la grenouille aboutissant à la mort, cette dernière, par son exceptionnelle bêtise, ne serait pas digne de mourir et ne pourrait alors que «crever» (v. 10).

Si l'on admet que les *Fables* contribuent à la formation de l'identité nationale de la jeunesse française depuis 1880 jusque dans les années 1960, c'est que La Fontaine souligne l'importance des normes culturelles. Plus précisément, le poète semble engager son lecteur dans une entreprise d'adaptation sociale, dans la mesure où il rattache ce dernier à de nombreuses réalités sociales auxquelles il peut s'identifier sans peine.⁸ En fait, les valeurs fondamentales prônées dans son œuvre finissent par influencer le comportement des individus en vue de leur socialisation politique (Dubar).

Il convient alors de s'interroger sur le rapport entre un ensemble d'expressions sociales, familiales et culturelles – constituant autant de paradigmes linguistiques – et une conception normative sous-tendant l'enseignement traditionnel en France. Contrairement à son équivalent anglais («mistake» ou «error»), la faute de français était perçue comme une transgression contre la langue maternelle, et implicitement contre l'Etat. La signification socio-culturelle de cette faute de langue consistait à dévaloriser l'être fautif par le biais d'une réprobation morale. Liée au défaut de caractère, la notion de faute se manifeste, dans l'univers poétique de La Fontaine, par un ensemble d'erreurs de jugement allant de l'ignorance à la crédulité remarquable. Le devoir de français renvoyait, de même, à l'idée du devoir inhérent à la citoyenneté propre à la Troisième République, et l'on sait que l'instruction morale et civique faisaient partie intégrante de l'enseignement primaire et secondaire à cette époque. Notons, au

surplus, que le devoir scolaire était alors lié au «devoir penser» officiellement admis. Dans cette perspective, l'Ecole républicaine se donnait pour tâche d'entraîner les élèves à mener une existence axée sur la correction, d'où la valeur correctrice inhérente à la règle grammaticale ainsi qu'à la leçon morale. Or, la notion de correction relève d'une catégorie de pensée essentiellement grammaticale bien qu'elle ait une évidente connotation éthique. De là, la valeur disciplinaire propre au reproche que font les parents à l'enfant qui se comporte mal: «tiens-toi correctement».⁹ En plus, la «bonne» réponse se situe sous le signe de la correction.

Si la morale lafontainienne tâche d'engager le lecteur sur la voie de la sagesse, on ne saurait trop insister sur la valeur socio-culturelle de la formule «sois sage» en France. A la différence de la portée morale de cette formule en des pays régis par l'idéologie anglo-puritaine («be good»), la sagesse «à la française» prend une valeur nettement intellectuelle. Ainsi, l'admonition parentale, «sois sage,» vise à initier les enfants à la sagesse dès un très jeune âge. Les enfants sages (= corrects) se conduisent selon les normes communément admises: il s'agit donc de programmer la sagesse en vue de former en quelque sorte des adultes en miniature. Quant à ceux qui, dépourvus de culture, vivent «hors-normes,» ils restent «barbares,» c'est-à-dire, non-enseignables et, en un mot, incorrigibles. En dernier lieu, il est significatif que l'expression «c'est normal» se rapporte précisément à la formule anglaise «it's natural». De même, les présuppositions idéologiques des normes sont perçues comme «naturelles» en ce sens qu'elles prédisposent l'individu à s'adapter à la réalité telle qu'elle se présente, à accepter et par la suite à intérioriser les règles gouvernant l'existence quotidienne en s'y résignant.

En guise de conclusion, constatons que l'Ecole républicaine a érigé les *Fables* de La Fontaine en texte fondateur servant non seulement à acculturer les jeunes Français sur le plan linguistique (c'est-à-dire, la dictée, la récitation, la lecture et l'écriture), mais aussi à former leur sentiment d'identité culturelle. Par le biais du fabuliste, l'Ecole a opéré, de ce fait, une indéniable transmission de la normativité. Comme on l'a vu, les divers apologues du poète mettent en évidence de multiples règles de conduite normatives,

règles codifiées, par ailleurs, à partir de nombreuses expériences de la vie quotidienne. Qu'il s'agisse de l'incorrigibilité de diverses conduites humaines ou du déterminisme inhérent à la nature – on songe en particulier aux bêtes qui se comportent en fonction de leur nature en se montrant fidèles à leur espèce (Burellier 80)– on doit avant tout assimiler les conduites sociales pour les mieux normaliser.

Dans la mesure où la société française cherche à présent à s'éloigner de l'Ecole républicaine, on peut se demander si l'Ecole post-républicaine saura exercer sa fonction idéologique de la reproduction de la culture et, par extension, de l'ordre social (Bourdieu et Passeron). N'oublions pas que le processus de «civiliser» les Français relève, au XIX^{ème} siècle, d'une entreprise éducative. Si les révolutionnaires de 1789 ont inventé le terme «instituteur,» c'était pour charger son rôle d'une fonction d'acculturation: ce mercenaire de l'Etat devait instaurer chez les jeunes les «institutions,» c'est-à-dire, les structures de l'Etat, ceci afin de les préparer à s'assimiler aux normes. Or, il est significatif de constater que le terme «instituteur» a été récemment transformé par l'Etat, sans doute par souci de correction politique, en «professeur des écoles.» Dans cette même optique, le titre officiel des Ecoles Normales d'instituteurs est devenu l'IUFM : l'Institut Universitaire pour la Formation des Maîtres. De tels changements lexicaux témoignent, en dernière analyse, de la mise en place d'une nouvelle conception de la francité à l'heure actuelle, une conception marquée par le dépérissement de l'idéal de normativité: l'Ecole normale n'apparaît-elle pas de nos jours comme une simple incorrection politique?¹⁰

University of Memphis

NOTES

¹ «Cette loi est cependant celle de la nature: en la mettant en œuvre, le Loup reste fidèle à sa nature de prédateur» (Burellier 80).

² Nous pourrions cependant préciser que, sauf dans «Le Renard et la Cicogne» (I, 18), celui qui parle, parle justement parce qu'il ne peut manger.

³ Afin de légitimer le manque de fondement juridique de son titre, Louis XIV a ajouté le «droit divin» à sa conception de monarchie. Pour une étude sociocritique du théâtralisme inhérent à l'image royale en France au XVII^e siècle, voir J-M Apostolidès.

⁴ On voit avec netteté cette problématique dans «Le Rat et l'Huître» (VIII, 9), où le périple du jeune rat «de peu de cervelle» (v. 1) aboutit à un destin fatal, et dans le cas du pot de terre, condamné d'avoir voulu se déplacer («Le Pot de terre et le Pot de fer» [V, 2]). De surcroît, dans «Les Deux Pigeons» (X, 2), la curiosité du pigeon voyageur se fait l'objet d'une réprobation morale. Celui-ci se montre imprudent dans la mesure même où il entreprend son voyage, et la suite de ses mésaventures crée, chez le lecteur, l'attente d'un jugement moral: mieux vaut partir seulement pour des raisons légitimes car il est plus naturel de rester chez soi.

⁵ On songe au sort analogue des «Deux Chèvres» (XII, 4), qui meurent par suite de leur vanité démesurée et de leur entêtement à se laisser diriger par de purs soucis de protocole.

⁶ Cette tortue vaniteuse s'oppose à celle qui, face au lièvre, cherche à tirer profit de ses désavantages physiques par un effort de persévérance intellectuelle (VI, 10). De plus, cette fable rejoint «Le Corbeau et le Renard» (I, 2): dans les deux cas, la parole est source de malheur et le poète préconise le silence plutôt que la vanité. Le corbeau laisse sa proie en chantant alors que la tortue ouvre la bouche pour répondre. Là où le bonheur s'associe au silence, le malheur provient donc de la bouche.

⁷ Si le fabuliste privilégie, dans les relations entre les espèces, le triomphe de la discorde universelle, ceci s'explique par le fait que les inégalités font partie intégrante de l'ordre naturel («La Discorde» VI, 20).

⁸ J-P. Collinet éclaircit ce point : «Est-il sûr, cependant, que ce soit le poète lui-même qui l'y convie ? Ne seraient-ce pas plutôt les instituteurs ou professeurs qui, se substituant à lui, opèrent un détournement de son message ? Les moralités de ses *Fables* ne forment guère qu'un paravent qui donne le change, dissimule une sagesse plus originale et plus personnelle, à quoi n'accède pas le

commun des lecteurs, mais que savent seuls découvrir les plus subtils et les plus attentifs d'entre eux: sagesse à deux étages, le rez-de-chaussée pour le tout-venant, le premier pour une élite peu nombreuse de gens triés sur le volet» (Correspondance personnelle, le 5 février 2002).

⁹ On songe aussi, dans cet ordre d'idées, à la fonction répressive sous-jacente aux institutions «correctionnelles», à l'idéal stylistique d'une langue châtiée et au proverbe «qui châtie bien aime bien.» Sur un autre plan, en restant dans un lexique académique, le mauvais élève n'est-il pas, par définition, «mal élevé» ...?

¹⁰ Je tiens à remercier Eloïse Sureau et Hugues Montaudon pour leurs excellentes suggestions d'ordre stylistique lors de l'élaboration de cet essai.

OUVRAGES CITES OU CONSULTES

Albanese, Ralph. «Réflexions sur la dialectique nature/culture dans 'Le Loup et l'Agneau.' » *Le Fablier* 12 (2000) : 65-71.

Apostolidès, Jean-Marie. *Le Roi-Machine ; spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Minuit, 1981.

Bourdieu, Pierre. *Le Sens pratique*. Paris : Minuit, 1980.

Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron. *La Reproduction ; éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Minuit, 1970.

Brody, Jules. « 'Les Vautours et les Pigeons.' » *Lectures de La Fontaine*. Charlottesville, Va. : Rookwood Press (1994) : 38-52.

Burellier, Françoise. *La Fontaine. Fables*. Paris : Bertrand Lacoste, 1993.

Collinet, Jean-Pierre. Correspondance personnelle, le 5 février 2002.

Dubar, C. *La Socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles*. Paris : Colin, 1991.

Durkheim, Emile. *L'Education morale*. Paris : PUF, 1974,

Gunn. G. *The Culture of Criticism and the Criticism of Culture*. New York: Oxford U.P., 1987.

Habermas, J. *Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press, 1979.

Charmed Eloquence: L'héritier's Representation of Female Literary Creativity in Late Seventeenth-Century France

by
Allison Stedman

In 1690 when Marie-Catherine le Jumel de Barneville, comtesse d'Aulnoy decided to interpolate a fairy tale, "L'île de la félicité," into her first historical novel, *L'histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, she did more than publish the first literary fairy tale of the French tradition.¹ *Hypolite* not only provided a framework for introducing the fairy tale as a literary genre; it also launched a new hybrid publication strategy that would soon sweep printing houses all over Paris. This unprecedented literary trend—which I have chosen to call the novel/fairy-tale hybrid—involved the combination of fairy tales and novels by means of interpolation, framing, layering or juxtaposition. More than thirteen authors developed the genre between 1690 and 1715, and they produced a total of twenty-seven original works, sometimes at the rapid rate of two to three per year.²

In the late seventeenth and early eighteenth centuries, novel/fairy-tale hybrids were incredibly popular, frequently reprinted and widely circulated, with translations of some appearing as far away as England, Spain and Czechoslovakia.³ D'Aulnoy's *Histoire d'Hypolite*, for example, achieved more editions over the course of the eighteenth century than any other seventeenth-century literary work, with the exception of *La Princesse de Clèves*.⁴ In fact, the genre was so popular that it even experienced a brief revival between 1747 and 1759 when six new examples appeared. During the final decades of the eighteenth century, however, anthologists began pillaging the original editions of these works. In some cases they discarded the novels and recompiled the fairy tales independently into popular, widely circulated collections like Mayer's forty-one volume *Le Cabinet des Fées* (1785) or Garnier's *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques* (1785). In other cases, they abstracted the fairy tales and republished the novels in more purified generic forms. The novel component of Catherine

Bédacier Durand's novel/fairy-tale hybrid *La Comtesse de Mortane* (1699), for example, reappears as volume five of a late eighteenth-century collection of short novels, minus the seventy-page fairy tale that should have begun on page 103.⁵ As a result, during the nineteenth century, the once popular novel/fairy-tale hybrid lapsed into obscurity, to the point that even today, most late seventeenth-century French fairy tales are read and analyzed as independent stories—even in cases where such tales originally appeared as part of novel/fairy-tale hybrids, and thus were initially intended to be read in conjunction with novels or other companion narratives.

When late seventeenth-century French fairy tales are restored to the context of the narratives that originally framed and/or accompanied them, however, the meaning and import of the stories changes in several ways. In the first place, these fairy tales, rather than acting as isolated stories, instead present themselves as plot events situated in a pre-established diegesis, allowing authors to accompany their tales with pre-conceived rhetorical models for both the composition and reception of the particular story. In the second place, interpolated, framed or juxtaposed fairy tales become participants, not only in a broad variety of ideological discourses (such as Marxist, feminist, or early enlightenment-style political criticism, as recent scholarship has shown) but also these tales become participants in a highly self-conscious, self-reflexive literary genre—one that, in consistently presenting fairy tales against the backdrop of novels or other frame narratives, unvaryingly foregrounds the act of creative story-telling and the values associated with it as one of its primary narrative goals. Fairy tales, when contextualized in novels, thus constitute an entirely distinct literary genre whose most prominent, unifying characteristic is modeling the reception and perception of creative storytelling.

A third way that reading fairy tales in their original contexts changes our perception of such tales, however, results from the fact that the accompanying novels or frame narratives often train or encourage the extradiegetic reader to approach the interpolated fairy tale with a specific, predetermined set of cultural associations or value judgments. As Roger Chartier has pointed out in *The*

Cultural Uses of Print, since at the end of the seventeenth century in France, reading practices were in a state of transition, authors were generally uncertain of how their works would be approached by individual readers (5-11; 220-31).⁶ Thus, it was not uncommon for such authors to encourage a particular reading strategy by accompanying their works with either a direct or an indirect reading protocol or “protocole de lecture”—the goal of which was to, as Chartier states: “rallier le lecteur à une manière de lire qui lui est indiquée” (“Du Livre” 79).⁷ Here, I will examine the degree to which such a reading protocol was in operation in the genre of the novel/fairy-tale hybrid. In particular, I will examine how the frame narrative of one particular late seventeenth-century fairy tale encouraged the extradiegetic reader to acknowledge that fairy tales originating in novel/fairy-tale hybrids in fact represented a separate literary tradition—one whose origins, morals, form, publication strategies, social concerns and anticipated reader-response differed radically from those of the neo-classical fairy-tale tradition popularized by Perrault. As shall become apparent in the close reading that follows of Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon’s *Oeuvres méslées*, the letters that frame the interpolated fairy tales not only encourage the extradiegetic reader to dissociate the tales from those of the classical literary tradition, but more specifically they encourage the reader to equivocate novel-reading with socio-economic advancement, the heroine with the figure of the late seventeenth-century female author-intellectual, and the interaction between the heroine and her fairy counterparts as an idealized representation of the late seventeenth-century female literary community.⁸

Lhéritier’s *Oeuvres méslées* comprises a collection of letters written to various members of the author’s real-life literary entourage. Two of these letters—addressed to Mademoiselle de Perrault or Madame Le Camus—contain short stories. Two more—addressed to the Duchesse d’Épernon and the Comtesse de Murat—contain fairy tales. Several others, such as those addressed to Madame de M*** and Mademoiselle de B. C.***, contain odes, sonnets and eclogues. Two more letters—addressed to Mademoiselle de Razilly and Madame D.G.***—philosophize on the process of literary creation but do not contain interpolated

narratives. And finally, towards the end of the work, Lhéritier includes a short correspondence between herself and an anonymous male admirer. Although the epistolary component of Lhéritier's work is consistently overlooked on the rare occasions in which the fairy tales from this novel/fairy-tale hybrid have been republished, the framing letters are in fact essential for an accurate reading of the interpolated tales. As shall become apparent, not only do these letters situate the fairy tales in a very specific intradiegetic context, but also they prepare the reader to approach the tales with a certain mindset and a certain set of expectations.

In the "Lettre à Madame la Duchesse d'Épérnon," for example, which frames the interpolated fairy tale "Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur," Lhéritier's narrator makes a point of distancing her tale from stereotypes typically associated with the fairy-tale genre—assuring her intradiegetic reader that, unlike tales from collections such as Perrault's *Contes de ma mere l'Oye*,⁹ the story she is about to recount is not a neo-classical adaptation of a traditional oral folk-tale motif passed down from generation to generation by "des mères et des mères-grands" for the instruction and amusement of children (164). On the contrary, "Les Enchantements de l'éloquence" has come straight from the mouth of an educated and erudite female intellectual who told the tale to Lhéritier's narrator when she was young, as the narrator states: "Une Dame très-instruite des antiquités Grecques & Romains, & encore plus savante dans les Antiquitez Gauloises m'a fait ce conte quand j'étais petite" (165). In passing this tale along to another female intellectual like the Duchesse d'Épérnon, Lhéritier's narrator thus subverts the classical fairy-tale *translatio*, establishing in its place a parallel literary genealogy that is comprised of "dames savantes" rather than of mothers and children. This new assessment of the fairy tale's origins thus encourages the reader to approach the interpolated fairy tale with a new appreciation for the tale's intellectual sophistication and learned origins, while at the same time it discourages the reader from expecting a "bagatelle" (164), or "frivolous story" that has no greater purpose than the instruction and amusement of children.

A second way that Lhéritier uses her frame narrative to separate her fairy tale from those found in collections such as Perrault's is by emphasizing the untraditional nature of her tale's moral. Although the narrator claims her tale will not dispute the typical fairy-tale objective, acquiescing to the fact that: "les honnêtetés n'ont jamais fait tort à personne" (165), the true goal of the tale is not to emphasize the intrinsic importance of polite, deferential behavior. Rather it is intended to impress upon the reader that these admirable qualities, when reflected in language, are of more inherent value than riches or rank. As the narrator decrees: "Doux & courtois langage/ Vaux mieux que riche heritage" (165). By presenting her tale, not as an independent story but rather as an interpolated narrative, Lhéritier thus encourages her reader to approach the tale not only with a new appreciation for the tale's exceptional intellectual merit, but also with the acknowledgement that the following tale is not likely to reinforce a traditionally classical ideological agenda.

A third way that Lhéritier encourages the reader to separate "Les Enchantements" from the conventional fairy-tale model is by encouraging the extradiegetic reader to identify the narrator's fellow intellectual contemporary, the Duchesse d'Épernon, with the fairy-tale's intradiegetic heroine, Blanche, and her fairy counterparts, Dulcicula and Eloquentia. Candidly acknowledging her "fear" that anyone who reads the following fairy tale and who also knows the Duchess as a person will necessarily assume that the Duchess has been touched by some sort of enchantment, the narrator uses the frame of her tale to call attention to similarities between the charms of late seventeenth-century female intellectuals and those of actual fairies, as the narrator relates:

Ce que je crains c'est que ceux qui entendront ces Contes des Fées, & qui connaissent vos beaux talens, n'aillent s'imaginer que c'est par art de féerie que vous parlez avec tant d'agrément & de justesse. Cette pensée serait assez vraisemblable; oui, car en vous voyant tant de savoir et d'éloquence, on a quelque peine à croire qu'il n'y ait pas là un peu d'enchantement. (227-8)

As the narrator points out, however, such an assumption would be erroneous, not because such fairies no longer exist, but rather because the Duchesse d'Epéron, in possessing so many fine qualities, has not merely been "touched" by fairy enchantment. Rather, she is in fact the fairy Eloquentia "in person," as we see in the following quote: "Cependant il faut rendre justice, moi qui connais à fond en quoi consiste vos charmes, j'avertis ici de bonne foi qu'il n'y a point chez vous de Dons des Fées; mais seulement des Dons du Ciel, qui par sa faveur vous a rendu en personne *Eloquentia nativa*" (228). If the reader were tempted to interpret the fairy Eloquentia as being a purely fictional fairy, Lhéritier's narrator points out that such an assumption would be entirely erroneous. Eloquentia, the frame novel insists, still survives to this day, "en personne," in the form of late seventeenth-century female intellectuals like the Duchesse d'Epéron.

The emphasis that the epistolary component of Lhéritier's novel/fairy-tale hybrid places on the connection between the modern female author-intellectual, and the animated, eloquent and beneficent fairy enchantress of the Middle Ages, produces an interesting effect on the extradiegetic reader—encouraging this reader to approach the interpolated fairy tale, "Les Enchantements de l'éloquence" not simply as an isolated story, but rather as a cultural treasure trove from which it is possible to resurrect an idealized vision of the late seventeenth-century woman writer, the origins of her literary creation, her place in society, and the desired effects of her eloquence on others. In particular, in transforming the late seventeenth-century female author into a fairy-tale heroine, and in transforming the fairies into members of her ideal literary community, Lhéritier not only urges the reader to associate certain qualities with late seventeenth-century female literary production, but also she inscribes an arena of female literary creativity into the tale itself—an arena that serves to model the ideal interaction between late seventeenth-century women writers.

"Les Enchantements de l'éloquence" tells the story of a beautiful, kind and good natured heroine named Blanche, who after being orphaned by her mother at a fairly young age, sees her fortunes take a turn for the worse when her father—an

impoverished marquis— remarries a rich and tyrannical bourgeois widow in the hopes of saving himself from financial ruin. Although the widow spares no expense for her own ugly daughter, showering her with gifts, jewels and magnificent presents, Blanche is relegated to performing menial household tasks from sunrise to sunset. Thus, the heroine passes her days completely isolated from the rest of aristocratic society in a way that evokes the exile of the Comtesse de Murat, Lhéritier's close friend, from the court society of Versailles.

Despite her stepmother's oppression, however, Blanche proves herself to be a resourceful young woman with tremendous creative power and intellectual curiosity—qualities that greatly resemble those of the ideal late seventeenth-century woman writer. Like an author, for example, Blanche's creativity is most apparent in her ability to literally “put a shine” on everyday tasks and events. As the narrator points out, even with regard to menial household chores: “Blanche mettait tout ce qu'elle touchait dans tout son lustre” (173). In fact, Blanche's talent and creativity are so apparent that, according to the narrator, she most certainly would have attracted a salon-type entourage of female admirers had she lived at the end of the seventeenth-century: “Elle s'aqu Coastait si habilement de toutes ces choses que je suis sûre que si elle eut vécu dans ce temps-ci, elle...se serait attirée une grosse cour de tant de femmes ” (173).

Another way in which Blanche resembles the typical late seventeenth-century woman writer, however, is by her passion for reading novels. As the narrator points out, Blanche reads a tremendous amount, often at the expense of sleep:

Elle amassa un grand nombre de Romans je ne sais de quelle manière...[et] quoique'il fallut trancher de son sommeil pour avoir le temps de lire, cela ne l'empêchait pas: elle croiait se reposer en lisant, & quand elle pouvait dérober de jour quelques

moments, elle retournait avec empressement à ses livres. (178-9)

As a result of her reading, Blanche's natural talents and creativity become even more apparent, to the point that even her usually passive and timid father finds the courage to substantiate them in front of Blanche's stepmother, exclaiming: "Blanche fait fort bien de se divertir de cette lecture: ...elle ne peut pas mieux faire que d'en prendre un [Plaisir] qui lui donnera de l'ouverture d'esprit & de la politesse" (180-1). Novels thus provide the final impulsion necessary for Blanche to transform herself from a disfavored household servant into an eloquent and learned young woman, superior in intellect and refinement to most other young people her age. As the narrator points out, it would be impossible for someone to express themselves with more grace and ease than Blanche does, even if they were touched by some unquantifiable "quelque autre raison" such as enchantment, as we see in the following quote: "on ne peut pas s'exprimer avec plus d'agrément & plus de justesse que [Blanche] faisait, soit par le commerce qu'elle eut avec les productions de l'esprit, soit par quelque autre raison" (185). Reading, then, and reading novels in particular, is allotted a mysterious and undisclosed power similar to that of fairy magic.

Although characters who are described as "rude," "grossière," "rustique," and "populaire"—such as Blanche's stepmother and stepsister—are wholly unaffected by the eloquence that Blanche has acquired from reading so many novels, the fact that her avid reading has in fact given her a fairy-like power to enchant and charm others with her speech becomes evident the very first time that she encounters another aristocrat. One day, on an errand to a well deep in the forest, Blanche crosses the path of a hunting party and a young prince, in his efforts to shoot down a wild boar, strikes Blanche instead. This prince, whom the narrator describes as being "naturellement très violent" (196), is reduced to a paralyzed silence the moment that Blanche engages him in conversation. As the narrator points out, Blanche's speech is so eloquent and

mesmerizing that the prince becomes literally enchanted: “Le prince fut de la dernière surprise quand il entendit le tour dont elle parlait. Blanche se rendit absolument maîtresse de son âme.... Le Prince était enchanté à un tel point...que son imagination lui fit garder le silence” (197). It is as if Blanche’s words cast a spell on the prince, altering his personality and rendering him uncharacteristically speechless. However, Blanche’s words result in more than simply the enchantment of the prince. As the narrator points out, they ultimately result in the heroine’s own miraculous healing.

The prince, in fact, is not a typical prince, but rather the descendent of a family that is described as being: “forte savante dans l’art de féerie” (203). Thus, as soon as he recovers the ability to speak, he quickly pays a visit to Dulcicula, his fairy godmother, tells her of his adventure, and implores her to visit Blanche and to dress her wounds. Happy to oblige her godson, Dulcicula wastes no time preparing what the narrator describes as a “Baume merveilleux” (204). Then, dressed as an old peasant, she heads straight to Blanche’s home, applies the balm to her wounds and heals her straight away: “La Fée mit donc de son baume enchanté sur la plaie de Blanche, & par un effet merveilleux, il n’y fut pas plutôt que la Belle commença a se sentir soulagée” (208). In enchanting the prince with her speech, Blanche thus inspires the first of the tale’s miracles of fairy magic to her benefit.

The prince is not the only one charmed by Blanche’s eloquence, however. After healing Blanche’s wound, Dulcicula decides to engage Blanche in conversation, and it is at this point that Blanche’s kindness, beauty and other “belles qualités” overwhelm the fairy, to the point that the fairy herself becomes charmed, as if by the penetration of a magic potion which rapidly takes effect, as the narrator recounts: “Dulcicula, charmée de la douceur & des manières honnêtes de Blanche...ne cessait point d’admirer en elle même les autres belles qualités qu’elle voyait jointes à tant de beauté, & cette admiration produisit un bon effet.” (208). Just as the magic balm had penetrated Blanche’s wounds and healed her, so also do Blanche’s kind mannerisms and eloquent speech penetrate the mind of the fairy Dulcicula. Thus,

like an author touching the first stroke of her pen to a sheet of white paper, the fairy acts on her inspiration recreating Blanche in accordance with her art, as the narrator describes:

La Fée tenait un bâton sur quoi elle semblait s'appuyer: mais c'était la Baguette enchantée dont elle se servait à faire tous les prodiges de son art. Elle toucha Blanche de cette baguette, comme par hazard et lui fit un Don d'être toujours plus que jamais douce, aimable, bienfisante & d'avoir la plus belle voix du monde" (209).

Although the majority of the fairy's gift simply ensures the continuation of the heroine's natural qualities of kindness, goodness and amiability, it is significant that the one additional trait she bestows on Blanche is in relation to her eloquence, giving her "the most beautiful voice in the world" so that the eloquence that Blanche already possesses may sound all the more compelling to the person who hears her words.

The following day, still marveling about her encounter, Blanche returns to the fountain to get water for her stepmother. This time, however, she is welcomed, not by a snarling "sanglier" and a reckless young prince, but rather by a magnificent woman who literally glows with grace, elegance and opulence. After asking Blanche for a drink, the radiant being, who is in fact the fairy *Eloquentia nativa*, decides to engage Blanche in a conversation, as the narrator describes: "Elle la entra en conversation: la jetta sur mille sujets agreables & délicats, dont Blanche ne fut point embarrassée" (213). Once again, strikingly, it is Blanche, and not the fairy, who initiates the first act of enchantment, and Blanche does so once again by means of her gift of eloquence, as the narrator points out: "[Blanche] y répondit avec tant d'esprit, de douceur & de politesse, [qu'] elle acheva de charmer celle à qui elle parlait" (213-4). In fact, the "charm" of Blanche's eloquence penetrates the fairy to such a degree that she, like

Dulcicula, is inspired to bestow a gift on Blanche, as we see in the following quote:

Toute pénétrée de l'éloquence & des manières obligeants de Blanche, [la fée] se resolut de recompenser magnifiquement le petit plaisir que cette belle lui avait fait de si bon coeur & de si bonne grâce. La savante fée mit la main sur la tête de Blanche & lui donna pour Don qu'il soritirait de sa bouche de perles, des diamants, des rubis, et des emeraudes à chaque fois qu'elle ferait un sens fini en parlant. (214)

Once again, fairy magic is used as a sign of appreciation for eloquence, and once again it is directed at furnishing the heroine with qualities that, above all, will call attention to her words and most probably increase her audience.

The fact that Blanche, thanks to the generosity of her older fairy contemporaries has been at last initiated into what the narrator refers to as the "art de féerie" becomes clear the minute that she arrives home from the well. As the narrator emphasizes, when her stepmother asks Blanche why she has been away for so long, Blanche begins recounting her encounter in her usual eloquent and ingenuous manner. This time, however, the gift of eloquence that Blanche had initially gained from reading novels is infused with fairy magic—and precious jewels rain from her mouth at the end of every sentence:

Blanche lui raconta éloquemment & ingénûment la rencontre qu'elle avait fait de la Dame, & l'entretien qu'elle avait eu avec cette admirable inconnue: mais ce récit ne se fit pas sans qu'à la fin des periodes de Blanche...il ne tombât de sa bouche sur le plancher une pluie plus précieuse encore que celle qui vinquit Danaé. (215-6)

For Eloquentia the jewels that fall from Blanche's mouth are intended to act as a symbolic valorization of "la douceur et le brillant qu'on trouve dans ces paroles" (224). The end result is, however, that Blanche herself becomes a sort of fairy whose enchanted words now have the financial power to grant the wishes of other—and particularly those of her father, as we see at the end of the story.

In the letter "A Madame D.G.***" that concludes the prose portion to the *Oeuvres méslées*, Lhéritier reiterates the intended parallel between Blanche, the fairy godmothers and the late seventeenth-century female literary community. Describing the reason that she has decided to take up the task of composing a mixture of interpolated "contes et nouvelles," Lhéritier emphasizes her hope that, as in the case of Blanche, her eloquence will distinguish her as being worthy of acceptance into a circle of renowned, contemporary women writers—a assemblage whose talent and creativity is so superior that they themselves seem more like fairies than humans. As she remarks to Madame D. G***:

Je me souviens parfaitement combien vous vous étonniez qu'on ne s'avisât point de faire des Nouvelles, ou des Contes.... On y est enfin venu, & je me suis hazardée à me mettre sur les rangs, pour marquer mon attachement à de charmantes Dames, dont vous connaissez les belles qualités. Les personnes de leur mérite & de leurs caractères semblent nous ramener le temps des Fées, où l'on voyait tant de gens parfaits. (302)

The charming women who have revived the genre of what Lhéritier refers to as a combination of "des nouvelles ou des contes"—women such as d'Aulnoy, Bernard, Murat and La Force—are, according to Lhéritier, so gifted that their talent and charm evoke a time when actual fairies walked the earth. The fairy-tales that are inserted into novel/fairy-tale hybrids, then, according to the tale's frame narrative, are not intended to convey moral messages about proper codes of behavior. Rather they are intended to remind the reader of the admirable character traits

associated with the fairies of yore, thus enabling the reader to better identify the fairies of today—in this case, “modern fairies” like the women writers of the late seventeenth-century mondain literary community.

When we accept the urging of the fairy tale’s frame narrative—interpreting the heroine-turned-fairy in “*Les Enchantements de l’éloquence*” as a figure for the woman writer and enchantment as a metaphor for the process of literary creation—a powerful and distinctive vision of an idealized, late seventeenth-century, female literary community thus begins to emerge. In the first place, the tale calls attention to a shift from a salon-type, group model of literary collaboration, prevalent earlier in the seventeenth century, to a more individualized, one-on-one type of mentoring model, more prevalent in the eighteenth century. Most significant, however, is the fact that the mentoring model the fairy tale presents is one from which both experienced and inexperienced women benefit. While the younger “fairy figure” both assimilates and reproduces the gifts she acquires from her older, more sophisticated fairy godmothers, the younger heroine at the same time provides inspiration and motivation for the elder enchantresses to continue to create. The dynamic between these women-writer figures is thus not symmetrical or hierarchical, but rather symbiotic and egalitarian. Women with common creative interests and intellectual pursuits work together to inspire one another, irrespective of differences in talent or experience. By framing her fairy tale in a fragmented, epistolary correspondence, Lhéritier thus prompts the reader to notice and to admire the fairy tale as projecting an ideal ambiance of late seventeenth-century female literary production—an ambiance steeped mutual generosity, admiration, inspiration and collaboration.

Bucknell University

NOTES

¹ Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Comtesse d'Aulnoy, *L'histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, 2 vols (Paris: L. Sylvestre, 1690); (Geneva: Slatkine Reprints, 1990).

² Authors who worked in the genre include Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Comtesse d'Aulnoy; Louise de Bossigny, Comtesse d'Auneuil; Catherine Bernard; Abbé Jean-Paul Bignon; François Timoléon Abbé de Choisy; Catherine Bédacier Durand; Thomas-Simon Gueullette; Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon; François Augustin Paradis de Moncrif; Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de Murat; Eustache, Baron de Saint-Georges et de Tennesse Le Noble; Paul-François Nodot; Charles Perrault and several anonymous authors.

³ For more on the circulation of d'Aulnoy's works, see Raymond Foulché-Delbosc, "Madame d'Aulnoy et l'Espagne," *Revue hispanique*, 67 (1926): 1-152.

⁴ For more on d'Aulnoy's eighteenth-century reception see René Godenne, "Présentation," in *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, by Marie-Catherine d'Aulnoy (Geneva: Slatkine, 1979) pp. I-xxvi.

⁵ Catherine Bédacier Durand, *La Comtesse de Mortane* (Paris: Veuve de Claude Barbin, 1699). The fairy tale begins on page 225 of the original edition. A reprint of the 17-- edition is available on microfilm as part of the *Eighteenth-Century French Fiction*, volume V, series III, reel 13.

⁶ Roger Chartier, *The Cultural Uses of Print*, trans. Lydia G. Cochrane (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987).

⁷ Roger Chartier, "Du Livre au Lire," *Pratiques de la lecture*, edited by Roger Chartier (Paris: Rivages, 1985) 62-88.

⁸ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, *Oeuvres meslées, contenant l'Innocente tromperie, l'Avare puni, les Enchantements de l'éloquence, les Aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de Mlle de L'H*** -- avec le Triomphe de Mme Des-Houlières tel qu'il a été composé par Mlle L'H**** (Paris: J. Guignard, 1696). Page numbers cited in the text refer to this edition.

⁹ Although this collection was not published until 1697, under the title *Histoires ou contes du temps passé*, the manuscript version of these tales bore the title *Contes de ma mere l'oye*, and began

circulating as early as 1694. In the preface to this manuscript, Perrault insists that the folk-tales being passed down from the Middle Ages by mothers and grandmothers served a similarly beneficial, moral function as the fable of Antiquity—thus presenting the late seventeenth-century literary fairy tale as a classical, rather than a popular genre.