



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e
Letterature
Europee,
Americane e
Postcoloniali

Tesi di Laurea

**Visages de la
Modernité
dans l'œuvre
de Charles
Perrault**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Magda Campanini

Correlatore

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

Laureando

Ludovico Setten
Matricola 847975

Anno Accademico

2018 / 2019

Table des matières

| | |
|--|-----|
| INTRODUCTION | 4 |
| PREMIÈRE PARTIE : « LE SENTIMENT DE LA MODERNITÉ » | 7 |
| 1.1 La disgrégation des valeurs fondamentales et la perte de l'absolu | 7 |
| 1.2 La naissance de la Modernité littéraire : la Querelle des Anciens et des Modernes | 31 |
| DEUXIÈME PARTIE : « PERRAULT ET L'IDÉOLOGIE DE LA MODERNITÉ » | 59 |
| 2.1 La pensée de Perrault et son rôle dans la Querelle des Anciens et des Modernes | 59 |
| 2.2 Le conte de fées, un genre moderne | 80 |
| TROISIÈME PARTIE : « LES CONTES DE PERRAULT : UN MODÈLE DE MODERNITÉ » | 87 |
| 3.1 La préface de <i>Histoires et contes du temps passé</i> : un « avertissement moderne » | 87 |
| 3.2 <i>La Belle au bois dormant</i> : sujet passif, ressentiment et réaction | 93 |
| 3.3 <i>La Barbe bleue</i> : le diable, la soumission et la justice | 106 |
| 3.4 <i>Le Petit Poucet</i> : la révolte reniée, la tyrannie « moderne » | 117 |
| 3.5 <i>Les Fées</i> : le développement de l'industrie culturelle | 124 |
| CONCLUSION | 131 |
| BIBLIOGRAPHIE | 139 |

Introduction

Ce travail assume comme cadre de référence la Querelle des Anciens et des Modernes et se focalise sur l'influence que les nouvelles idéologies et les nouveaux comportements de la Modernité – notamment la formation du sujet, le besoin d'autoreprésentation, le rapport avec l'Antiquité – ont sur l'œuvre littéraire de Charles Perrault, à partir du *Siècle de Louis le Grand* jusqu'aux *Histoires et contes du temps passé*, en passant par le *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Nous nous sommes proposés de conduire une analyse critique ayant comme objet les éléments de la production littéraire de Perrault encore présents aujourd'hui et qui représentent un canon pour le développement de la culture de masse, dont nous considérons l'auteur des *Histoires et contes du temps passé* comme un précurseur.

Ce mémoire se compose de trois parties qui traitent des quelques aspects fondateurs de la culture philosophico-littéraire de la Modernité. La première partie introduit les éléments fondamentaux de la pensée philosophique de l'âge moderne, de Descartes à Nietzsche : la naissance d'un sujet créateur qui s'approprie du rôle de Dieu, le besoin de ce sujet d'annuler la pluralité des différences en les transformant en norme, la nécessité de l'assujettissement du passé afin de créer une tradition culturelle nouvelle qui trouve sa réalisation dans l'établissement d'une morale. Cette partie, en outre, présente les événements principaux de la Querelle des Anciens et des Modernes, où l'œuvre de Charles Perrault s'inscrit pleinement.

La deuxième partie de notre travail se concentre en particulier sur *Le siècle de Louis le Grand* et sur le *Parallèle des Anciens et des Modernes*. En partant des notions illustrées dans la partie précédente, nous nous proposons de les vérifier dans ces ouvrages de Perrault dans le but de faire ressortir une vision d'ensemble de l'action et du rôle de cet auteur dans le débat culturel de son époque, notamment en ce qui concerne la conception de littérature qu'il élabore en se faisant le porte-parole des Modernes.

La troisième partie, enfin, aborde spécifiquement les contes de fées de Charles Perrault, genre littéraire « moderne » par excellence, en suggérant des pistes de lecture qui cherchent à les inscrire dans le domaine philosophico-culturel de la Modernité et de l'âge contemporain. Nous nous sommes penchés en particulier sur les contes de *La Belle au bois dormant*, de *La Barbe bleue*, du *Petit Poucet* et des *Fées*.

En guise de conclusion nous avons essayé de proposer de possibles solutions aux apories et aux problèmes qui caractérisent l'âge moderne naissant et que nous avons essayé de mettre en lumière dans notre analyse.

Outre à des nombreux articles et essais de spécialistes du Grand Siècle comme Marc Fumaroli, Marc Soriano et Marc Escola, qui nous ont fourni une représentation approfondie du contexte social et culturel à l'époque de Perrault, pour notre interprétation de l'œuvre de l'auteur des *Histoires et contes du temps passé* nous avons utilisé un large répertoire d'ouvrages philosophiques. L'auteur le plus significatif pour l'achèvement de cette analyse a été Friedrich Nietzsche, qui nous a fourni les éléments fondamentaux afin de comprendre la psychologie et l'attitude de la Modernité et qui nous a permis de construire notre étude. D'autres philosophes de grande importance qui ont nourri notre analyse ont été Martin Heidegger, en particulier pour son étude du sujet moderne, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, pour leur interprétation magistrale de la culture à l'âge des Lumières et à l'époque contemporaine. Nous avons utilisé également les travaux de Gilles Deleuze qui, grâce à ses études théoriques sur les concepts de différence et de répétition, en suivant l'enseignement nietzschéen, nous a permis de déterminer comment la Modernité a utilisé de façon nihiliste ces éléments de l'existence humaine – et comment l'âge contemporain les utilise encore aujourd'hui.

Première partie : « Le sentiment de la Modernité »

Mais dites-moi donc, mes frères, si l'humanité manque de but, ne fait-elle pas défaut – elle-même ?

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*

1.1 La disgrégation des valeurs fondamentales et la perte de l'absolu

Le XVII^e siècle marque le début, pour la société et la culture occidentales, de ce qu'on a appelé la pensée moderne ; cela constitue un véritable changement de perspective, où les thématiques introduites pendant l'Humanisme sont approfondies et, souvent, même contredites et menées aux conséquences logiques les plus extrêmes ; la pensée moderne caractérise, à travers les œuvres de tous ses interprètes, la société occidentale contemporaine, qui se distingue par sa complexité et par ses nombreuses contradictions. Pour mieux comprendre cette démarche de la pensée humaine, il est nécessaire de poser quelques questions de départ : qu'est-ce que la Modernité ? Quelles sont ses caractéristiques principales ? Qui sont les auteurs modernes qui ont le plus influencé l'âge contemporain ?

Tout d'abord, il nous semble nécessaire de constater la parenté entre l'époque moderne et l'époque contemporaine ; la dernière, en fait, n'est pas la fille *de facto* de la première, mais plutôt la fille *de iure*, puisque la contemporanéité peut se définir seulement en reconnaissant l'héritage énorme qui lui dérive de la Modernité. Le développement de la pensée moderne commence avec l'œuvre philosophique et scientifique de René Descartes, véritable père fondateur, considéré, même aujourd'hui, fondamental pour comprendre les bases de la pensée et de la science contemporaines, et se termine avec Friedrich Nietzsche, le représentant le plus extrême et, en même temps, le critique le plus sévère de la Modernité, celui qui, à travers sa philosophie, conduit la pensée au sommet le plus élevé et, simultanément, arrive à la détruire

en toutes ses parties, n'arrivant pas nécessairement à sortir de toutes ses contradictions ou à résoudre toutes ses apories.

René Descartes commence sa recherche en suivant l'exemple de son illustre compatriote et prédécesseur Michel de Montaigne et, dans la première partie de son célèbre *Discours de la méthode*, paru pour la première fois en 1637, arrive à présenter, en utilisant un procédé logique qui se refait essentiellement à son expérience autobiographique, les objets de sa réflexion philosophique, c'est-à-dire la raison et ce qu'il appelle *bona mens*, la sagesse grâce à laquelle l'homme s'oriente dans la vie :

Ainsi mon dessein n'est pas d'enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j'ai taché de conduire la mienne. Ceux qui se mêlent de donner des préceptes se doivent estimer plus habiles que ceux auxquels ils les donnent ; et s'ils manquent en la moindre chose, ils en sont blâmables. Mais, ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, que comme une fable, en laquelle, parmi quelques exemples qu'on peut imiter, on en trouvera peut-être aussi plusieurs autres qu'on aura raison de ne pas suivre, j'espère qu'il sera utile à quelques-uns sans être nuisible à personne, et que tous me sauront gré de ma franchise¹.

Ce passage marque le présupposé de la méthode cartésienne, c'est-à-dire l'individualité, aspect indispensable afin d'introduire les aspects principaux de la philosophie de Descartes ; la raison, d'après le philosophe, apparaît comme la substance de la subjectivité humaine et se présente de la même façon à tous les êtres humains, sans différences entre un homme et l'autre. De cela dérive l'*unité* de la pensée, fondée sur la raison, qui est elle-même unitaire. La diversité des opinions dérive, par conséquent, des différentes manières de conduire la raison et de la diversité des objets auxquels elle s'applique. Tous les hommes ont, donc, l'habilité de juger ce qui est vrai ou faux, puisque c'est la raison qui leur permet cette opération. De cela dérive la première caractéristique fondamentale de la pensée de Descartes, c'est-à-dire le caractère spécifiquement humain de la raison ; celle-ci n'opère plus en découvrant ou en manifestant l'ordre divin du monde, mais plutôt en

¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, t. VI, *Œuvres*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Léopold Cerf, 1902, p. 4.

produisant l'ordre à l'intérieur des connaissances et des actions des hommes. La raison devient donc le moteur de la connaissance humaine, dont les formes cognitives, les idées, en tant que conditions préliminaires de tout procédé rationnel, doivent posséder, comme *condiciones sine quibus non*, deux caractéristiques primaires, comme Descartes l'a écrit dans la première règle du *Discours de la méthode* : la *clarté* et l'*évidence*.

Ces deux concepts rentrent, aujourd'hui, dans le canon philosophique occidental : à l'époque, l'idée de clarté s'appliquait aussi au domaine linguistique français, qui trouve en François de Malherbe le principal promoteur d'une langue qui soit claire et disciplinée. Les idéaux de clarté et d'évidence, en outre, ont un but bien précis : rendre l'homme le maître de la nature et, comme l'explique Martin Heidegger, créer une fondation « di tal fatta che l'uomo potesse sempre assicurarsi da sé di ciò che rende sicuro il procedimento di ogni proposito e di ogni rappresentazione umani »². Pour obtenir ce résultat, il est nécessaire que la méthode utilisée puisse être appliquée de façon universelle et, pour ce faire, il faut, selon Descartes, douter provisoirement de toute connaissance. Le doute des choses sensibles devient alors une activité obligatoire dont l'essence est *universelle*. Pour douter, cependant, il est nécessaire que celui qui doute *soit* et *existe* : de cela naît la célèbre proposition *cogito ergo sum*. Descartes considère cela comme la seule proposition absolument vraie, puisqu'elle est confirmée par le doute lui-même. La perspective de connaissance change radicalement avec le triomphe de la subjectivité constituée par la raison puisque, maintenant, le *cogito* explicite l'évidence que l'existence de celui qui pense a pour elle-même. De cela dérive la définition de *rationalisme*, pour lequel tout comportement humain est interprété comme pensée existante ou comme modalité de pensée.

Heidegger, à travers ses réflexions magistrales sur l'histoire de la philosophie occidentale, approfondit le concept de *cogitatio* pour mieux

² Martin Heidegger, *Il nichilismo europeo*, éd. Franco Volpi, Milan, Adelphi, coll. « Piccola Biblioteca », 2003, p. 176. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

expliquer le rationalisme cartésien et, à travers l'analyse du mot dans les écrits de Descartes, en produit une interprétation très pénétrante :

Descartes, in passi importanti, adopera per *cogitare* la parola *percipere* (*per-capio*) – prendere possesso di qualcosa, impossessarsi di una cosa, qui nel senso del fornirsi che ha il carattere del porsi-dinanzi, del *rap-presentare*. [...]

Quando Descartes coglie la *cogitatio* et il *cogitare* come *perceptio* e *percipere* vuole sottolineare che è proprio del *cogitare* il portare-a-sé qualcosa. Il *cogitare* è un fornire a sé il rappresentabile. [...] *Cogitare* non è soltanto in generale e in modo indeterminato un rappresentare, ma è quel rappresentare che si sottomette, da sé, alla condizione che ciò che è fornito non consenta più nessun dubbio in merito a che cosa e a come esso sia³.

Ce passage de l'interprétation heideggerienne nous permet de souligner un des aspects principaux de la Modernité, c'est-à-dire la subjectivité en tant que *prise de possession*. Grâce à la réflexion philosophique de Descartes, l'Occident se trouve face à une idée de subjectivité humaine extrêmement forte, qui se détache brusquement de celle du Moyen Âge, qui était encore strictement liée à une idée de vérité révélée de matrice chrétienne. Avec Descartes, le *cogito* devient *cogito me cogitare* puisque « in ogni "io rappresento" l'io che rappresenta è rappresentato *anch'esso* in modo ben più *essenziale* e necessario, ossia come ciò verso cui e ritornando a cui e *dinanzi* a cui ogni rap-presentato è posto »⁴.

Il y a, par conséquent, la parution du terme *sujet*, c'est-à-dire ce qui gît et est fondateur ; de là dérive une nouvelle conception de l'homme et de sa liberté, où l'être humain n'est plus forcément lié à une volonté extérieure, puisque Dieu, maintenant privé de tout caractère religieux, est reconnu en qualité d'être suprême qui prévoit correctement toutes les actions humaines sans cependant les déterminer, le guide de l'homme étant la raison :

Essere libero significa adesso che l'uomo mette al posto della certezza della salvezza, determinante per ogni verità, una certezza tale che in forza di essa, e in essa, egli diventa certo di se stesso come quell'ente che in tal modo si basa solo su se stesso.

³ *Ibid.*, p. 180-181.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

[...] tutto ciò dimostra con efficacia, più di ogni altra cosa, quanto decisamente il cristianesimo abbia perduto la sua forza medioevale, *creatrice di storia*. Il suo significato storico non sta più in ciò che esso stesso è capace di creare, ma nel fatto che dall'inizio dell'età moderna, e nel suo corso, esso rimane sempre ciò contro cui, esplicitamente o meno, la nuova libertà deve contraddistinguersi⁵.

Une fois ces conditions données, toute tentative de démontrer l'existence de Dieu n'arrive plus à s'inscrire dans un contexte religieux en général et chrétien en particulier. L'essence du christianisme étant la foi et la croyance au salut de l'âme, si l'on essaye de démontrer la présence de Dieu de façon factuelle et scientifique, comme le voulait Descartes, on arrive inévitablement à sortir du domaine de la foi pour entrer dans celui de l'*assujettissement*⁶, où l'homme, finalement interprété en tant que sujet, « dà all'ente la misura determinando – partendo da sé e andando a sé – che cosa deve poter valere come essente »⁷.

La vérité devient, avec Descartes, certitude, évidence, et tout ce qui n'est pas fourni à l'homme en toute son évidence n'est donc pas vrai. La seule grande certitude étant le *cogito ergo sum*, ici considéré dans tous ses aspects, en tant que *percipere*, *repraesentare* et *cogito me cogitare*, celle-ci présente une transformation radicale puisque, maintenant, « il rapporto con l'ente è il pro-cedere sovrano nella conquista e nel dominio del mondo »⁸.

L'âge moderne introduit, donc, une nouvelle perspective de connaissance, où la centralité du sujet joue un rôle de relief et entraîne l'émergence de la subjectivité. Il est possible de reconnaître la modification du paradigme cognitif dans le passage d'une vérité révélée d'ascendance biblico-chrétienne à une vérité qui se manifeste à travers la représentation humaine, puisque « il dare misura sottopone tutto ciò

⁵ *Ibid.*, p. 169-172.

⁶ Lorsqu'on considère une vérité en tant qu'*evidence*, *origine* et *nécessité* comme, par exemple, l'existence de Dieu pour l'homme chrétien, essayer de l'interroger et, ensuite, de la démontrer, aboutit à la *négation* de la vérité elle-même. Ce qui devrait être immédiat et authentique devient le *produit* d'un procédé logique, une véritable médiation.

⁷ *Ibid.*, p. 206.

⁸ *Ibid.*

che può valere come essente al calcolo del rap-presentare »⁹. Tout cela rend l'homme la « misura di tutte le cose nel senso dell'arroganza del togliamento di ogni limite del rappresentare fino alla certezza che assicura se stessa »¹⁰.

Il est important de se concentrer sur la réflexion que Heidegger conduit sur la philosophie cartésienne, puisque cela nous permet de saisir les éléments nécessaires pour caractériser la Modernité du point de vue philosophique, mais aussi littéraire et social. Il est indubitable que l'esprit d'un peuple ou d'un âge passe, parfois implicitement, par la diffusion de la pensée philosophique, celle-ci étant l'instrument principal d'analyse de la vie humaine en tous ses aspects, aussi bien sociaux, politiques, culturels que scientifiques. Les Anciens et les Modernes donnent des réponses qui, à un premier niveau de lecture, peuvent sembler analogues mais qui se révèlent, à une lecture plus approfondie, énormément différentes, chacune étant la représentation de sa propre *forma mentis*. Platon et Aristote trouvent la réponse à la question capitale, c'est-à-dire l'origine de la philosophie, dans le *thauma*, le sentiment d'étonnement et d'inquiétude que l'homme éprouve lorsqu'il commence à s'interroger sur son rapport avec le monde et l'existence : « c'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement ; [...] la philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine » affirme Platon dans le *Théétète*¹¹. Aristote en donne une description plus soignée dans le Premier Livre de la *Métaphysique*, où il écrit :

Ce qui, dans l'origine, poussa les hommes aux premières recherches philosophiques, c'était, comme aujourd'hui, l'étonnement. Entre les objets qui les étonnaient, et dont ils ne pouvaient se rendre compte, ils s'appliquèrent d'abord à ceux qui étaient à leur portée ; puis, s'avancant ainsi peu à peu, ils cherchèrent à s'expliquer de plus grands phénomènes, par exemple les divers états de la lune, le cours du soleil et des astres, enfin la formation de l'univers. Chercher une explication et s'étonner, c'est reconnaître qu'on ignore. Aussi peut-on dire, que l'ami de la science l'est en quelque sorte des mythes ; car le sujet des mythes, c'est le merveilleux. Par conséquent, si les premiers philosophes philosophèrent pour échapper

⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Platon, *Théétète*, tr. Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 79-80.

à l'ignorance, il est évident qu'ils poursuivaient la science pour savoir, et non en vue de quelque utilité¹².

La pensée cartésienne présente un changement d'interprétation du *thauma*, que l'auteur appelle l'*admiration*, puisque, même s'il voit positivement le rôle que ce sentiment joue en ce qui concerne l'acquisition des sciences, il pense que l'être humain doit s'en libérer en tant que *passion* négative :

Mais il arrive bien plus souvent qu'on admire trop, et qu'on s'étonne en apercevant des choses qui ne méritent que peu ou point d'être considérées, que non pas qu'on admire trop peu. Et cela peut entièrement ôter ou pervertir l'usage de la raison. C'est pourquoi, encore qu'il soit bon d'être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences, nous devons toutefois tâcher par après de nous délivrer le plus qu'il est possible¹³.

Il est possible de remarquer, en analysant ce passage, la différence qui se forme entre la pensée classique et la pensée moderne ; la première, en fait, est enveloppée et fascinée par la puissance de l'inconnu, élément angoissant mais nécessaire pour philosopher et s'approcher du savoir ; la deuxième, au contraire, refuse toute connaissance obscure et incomplète et est guidée par un esprit de *conquête* et de *contrôle*, afin de *dominer* tous les domaines du savoir humain. Dans le passage des *Passions de l'âme* que nous avons cité, il est possible de reconnaître cette tendance au contrôle, dont la libération des passions considérées comme dangereuses constitue un des moments fondamentaux.

La philosophie cartésienne développe un système de comportements moraux qui se révèle de remarquable importance au cours du XVII^e siècle ; dans une lettre du 4 août 1645 à Élisabeth d'Angleterre, Descartes énumère trois règles morales à suivre pour vivre une existence sage et joyeuse :

¹² Aristote, *Métaphysique*, t. 1, tr. Alexis Pierron et Charles Zévort, Paris, Ébrard, Joubert, 1840, p. 10.

¹³ René Descartes, *Les passions de l'âme*, deuxième partie, art. 76, Paris, Henry Le Gras, 1649, p. 102-103.

La première est, qu'il tâche toujours de se servir, le mieux qu'il lui est possible, de son esprit, pour connaître ce qu'il doit faire ou ne pas faire en toutes les occurrences de la vie.

La seconde, qu'il ait une ferme et constante résolution d'exécuter tout ce que la raison lui conseillera, sans que ses passions ou ses appétits l'en détournent [...]

La troisième, qu'il considère que, pendant qu'il se conduit ainsi, autant qu'il peut, selon la raison, tous les biens qu'il ne possède point sont aussi entièrement hors de son pouvoir les uns que les autres, et que, par ce moyen, il s'accoutume à ne les point désirer ; car il n'y a rien que le désir, et le regret ou le repentir, qui nous puissent empêcher d'être contents : mais si nous faisons toujours tout ce que nous dicte notre raison, nous n'aurons jamais aucun sujet de nous repentir, encore que les événements nous fissent voir, par après, que nous nous sommes trompés, pour ce que ce n'est point par notre faute¹⁴.

Le guide exclusif du comportement moral, pour Descartes, ne doit qu'être la raison, puisqu'elle permet à l'homme de devenir le prétendu maître de ses actions et, par conséquent, de sa vie : si on contrôle les désirs de l'âme avec la rationalité, le philosophe ne se doute point « que les plus pauvres et les plus disgraciés de la fortune ou de la nature ne puissent être entièrement contents et satisfaits, aussi bien que les autres, encore qu'ils ne jouissent pas de tant de biens »¹⁵.

Cependant, la raison humaine, d'après Descartes, se trouve face à la nécessité de reconnaître ses propres limites ; pour expliquer la nature de l'erreur, Descartes introduit un concept qui deviendra très cher à la pensée moderne successive, c'est-à-dire la volonté. Pour le philosophe de La Haye, le propre de la volonté, c'est d'affirmer ou de nier. Celle-ci étant libre, elle a une extension plus vaste que l'intellect, qui n'est capable que de concevoir les idées, et peut, par conséquent, affirmer ou nier même des choses que l'intellect n'arrive pas à distinguer clairement. De cela naît la possibilité de l'erreur, qui est donc strictement lié à la liberté humaine, au libre arbitre.

Il est important, ici, de reconnaître comment l'opération cartésienne modifie essentiellement la perspective de connaissance ; la mesure des choses et de leur représentation étant l'homme, on a un changement de centre ou, pour mieux dire, une *substitution* entre Dieu et l'homme ou

¹⁴ René Descartes, *Œuvres*, t. IV : correspondance, juillet 1643 à avril 1647, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Léopold Cerf, 1901, p. 265-266.

¹⁵ *Ibid.*, p. 264.

entre Dieu et la raison. La raison, étant sujette à l'erreur, n'a pas de caractère absolu, mais révèle comment l'homme passe du rôle de prétendu esclave à celui de prétendu maître, pour utiliser une terminologie hegelienne : le passage de l'absolu divin à l'identité du réel et du rationnel constitue le parcours humain pour parvenir à l'autoconscience, c'est-à-dire la totale et complète conscience de soi, au-delà de laquelle il est impossible de se diriger. C'est là une véritable *finis philosophiae*. L'homme étant sujet, l'importance de la raison augmente de plus en plus et sa centralité devient l'axiome de toute la pensée moderne successive, de l'âge des Lumières à Hegel, pour arriver enfin à Nietzsche, qui en est le représentant le plus fidèle et, en même temps, la détruit jusqu'aux fondations.

Nous avons expliqué comment la raison individuée par Descartes n'a pas encore – formellement – de caractère absolu, à cause de la possibilité qu'elle contemple de commettre des erreurs. La finalité qui va guider la pensée moderne, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, sera de donner toujours plus de puissance à la raison, de la rendre absolue afin d'avoir le plus de contrôle possible et, par conséquent, le plus de pouvoir possible. Cela s'explicitera nettement dans l'esprit de *domination*, à l'apparence caché, qui guide l'histoire, la culture et la pensée modernes.

Malgré les avertissements de Descartes sur les limites de la pensée rationnelle hors du domaine scientifique, la seconde moitié du XVII^e siècle est le moment où s'élabore une véritable tentative d'absolutisation de la raison, qui est caractérisée par une force unique, infaillible et omnipotente, privée de tout besoin qui ne provienne que d'elle-même. Cette école de pensée, allant sous le nom d'occasionalisme, utilise la philosophie cartésienne pour justifier l'existence de Dieu.

Un des représentants les plus célèbres de ce courant de pensée est Nicolas Malebranche qui, en interprétant la philosophie cartésienne, arrive à prononcer, dans son *Traité de morale*, paru en 1684, que « la raison qui éclaire l'homme est le *Verbe* ou la Sagesse de Dieu même. Car toute créature est un Être particulier, et la raison qui éclaire l'esprit

de l'homme est universelle »¹⁶. L'erreur qui, d'après Descartes, était causée par la supériorité de la volonté sur l'intellect, pour Malebranche est due à une équivoque, c'est-à-dire à l'absence traditionnelle d'une distinction entre la vraie raison, celle de l'évidence nécessaire, de l'imagination ou du vraisemblable. Une fois opérée cette distinction, il se forme un accord entre la raison et la foi, où la première est utilisée en toute sa puissance pour défendre la deuxième. La connaissance, d'après Malebranche, n'est qu'une vision de Dieu, être suprême désormais justifié par la raison, dont il se sert lui-même. Il convient de remarquer, ici, comment la raison arrive à couvrir tous les domaines du savoir humain, des sciences à la philosophie, de la littérature à la théologie. Encore une fois, il est possible de voir comment la pensée moderne essaye de dominer l'objet de sa représentation. Il s'agit d'une opération violente, où l'action devient coaction *cachée* et parfois même *niée*, son but étant une auto-affirmation :

Quest'ultima [l'autocoscienza], nella *moralità*, a questo punto coglie se stessa come l'essenzialità, e coglie l'essenza come Sé effettivo; non pone più il proprio *mondo* e il *fondamento* di esso al di fuori di sé, ma lascia che tutto arda dentro di sé fino alla consumazione; e come *animo coscienzioso* l'autocoscienza è lo spirito *certo di se stesso*¹⁷.

Ici émerge celle qui voudrait être la différence radicale entre la Modernité et l'Antiquité en ce qui concerne la pensée philosophique : avec l'émergence de l'homme en tant que sujet, celui-ci s'approche de plus en plus à Dieu, sans l'intention de s'arrêter. Il reconnaît sa ressemblance à l'être divin en tout ce qui concerne le pouvoir et l'assujettissement. À travers l'instrument puissant de la raison, l'homme tâche d'éliminer tout ce qui est *hors* de lui, parce que cela lui est cause d'angoisse et de peur et le fait retomber dans la barbarie de l'irrationalité. Si, dans l'Antiquité, le rôle de libérer l'homme de l'angoisse était attribué aux dieux, à l'âge moderne, c'est la raison qui

¹⁶ Nicolas Malebranche, *Traité de morale*, éd. Henry Joly, Paris, Ernest Thorin, 1882, p. 1-2.

¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, éd. Gianluca Garelli, Turin, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 2008, p. 294. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française nous avons utilisé une édition italienne.

couvre cette tâche. À l'époque moderne, la solution est immanente à l'homme, car « non ha da esserci più nulla *fuori*, poiché la semplice idea di un *fuori* è la fonte genuina dell'angoscia »¹⁸.

Toute cette thématique émerge plus nettement à l'âge des Lumières, où la raison elle-même reconnaît sa finitude et est l'instrument utilisé pour détruire tout concept d'absolu, en arrivant à définir, à travers une méthode apparemment sans défauts, l'histoire des siècles suivants jusqu'à l'époque contemporaine. Cet aspect de la pensée des Lumières commence à se développer à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, pour arriver à un état avancé au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, à travers des courants comme le positivisme.

Nous avons parlé de la raison comme d'un instrument, un moyen que l'être humain utilise pour vaincre l'incertitude et arriver à une synthèse résolutive. C'est là, en effet, la définition de *ratio* que donne l'âge des Lumières. Cette définition est tout à fait éloquente, parce qu'elle met en évidence le caractère de la pensée des Lumières par rapport à celle de l'Antiquité ; la pensée, devenue *auto-affirmation*, n'est plus autoréflexion et perd la capacité de *se penser*, puisqu'elle s'est désormais unifiée avec le monde, devenu un espace complètement contrôlé et dominé par l'être humain, en activant un mécanisme où « il pensiero si reifica in un processo automatico che si svolge per conto proprio, gareggiando con la macchina che esso stesso produce perché lo possa finalmente sostituire »¹⁹. Il y a, par conséquent, une transformation du monde en *espace théorique*, où tout élément devient abstrait, en perdant de cette façon sa réalité et ne devenant qu'un objet dominé par un sujet ; on arrive à *détruire la différence* pour la remplacer par l'universalité, à diviser le savoir en catégories ou en disciplines pour mieux le dominer, pour ne laisser aucun élément hors du jugement humain. On parvient enfin à historiciser la pensée en se détachant, de cette manière, de l'existence tout court. L'absolu, maintenant, n'est plus quelque chose qui se trouve au-delà de l'homme, inachevable et

¹⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. Renato Solmi, Turin, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 2010, p. 23. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

intouchable, mais c'est l'homme lui-même, qui grâce à l'emploi de la raison a brûlé l'édifice de la limitation, en créant une véritable *praxis* – la méthode – qui doit être guidée par la raison. Le but n'est plus l'aboutissement à la connaissance, mais plutôt l'*augmentation indéfinie de la puissance* de la manière à travers laquelle on arrive à dominer l'objet désiré, soit-il matériel, comme des lunettes, ou immatériel, comme la culture. Il y a donc la naissance de la *téchne* moderne qui, avec le temps, assume un rôle de plus en plus important, en arrivant à définir la totalité des domaines scientifique, économique et culturel de la société occidentale moderne. Le cas de la Querelle des Anciens et des Modernes, que nous analyserons plus en profondeur dans le chapitre suivant, rentre dans cette perspective.

Si le XVII^e et le XVIII^e siècles voient l'ascèse de la raison à son sommet, le XIX^e siècle joue le rôle de critique principal de la raison et de son caractère destructif et dominateur, resté caché ou, comme nous l'avons dit, même nié pendant le Grand Siècle et l'âge des Lumières. Cependant, une critique à la raison de matrice cartésienne se développe, déjà au XVIII^e siècle, surtout au Royaume Uni, où des philosophes comme John Locke et David Hume constatent les limites de la raison. Le dernier arrive à la considérer en tant qu'un instinct qui mène l'homme à éclairer ce qui est accepté ou cru. Il la soumet, par conséquent, au domaine de ce qu'il appelle la nature humaine, qui est surtout instinctive et constitue l'origine de toute philosophie :

Il est évident que toutes les sciences, d'une façon plus ou moins importante, ont une relation à la nature humaine, et que, si loin que l'une d'entre elles peut sembler s'en écarter, elle y revient toujours d'une façon ou d'une autre. Même les *mathématiques*, même la *philosophie naturelle* et la *religion naturelle* dépendent dans une certaine mesure de la science de l'HOMME, car elles tombent sous la connaissance des hommes et sont jugées par leurs pouvoirs et leurs facultés. Il est impossible de dire quels changements et quelles améliorations nous pourrions faire dans ces sciences si nous connaissions entièrement l'étendue et la force de l'entendement humain, et si nous étions capables d'expliquer la nature des idées que nous employons et des opérations que nous effectuons dans nos raisonnements. [...] Voici donc le seul moyen dont nous puissions espérer le succès dans nos recherches philosophiques : abandonner la fastidieuse et lente méthode que nous avons suivie jusqu'ici, et au lieu de prendre ça et là un château ou un

village à la frontière, marcher directement sur la capitale, le centre de ces sciences, sur la nature humaine elle-même²⁰.

La raison, maintenant inscrite dans le domaine de la probabilité, n'est, d'après Hume, qu'un élément composant la nature humaine, à qui est confié le rôle de critique et destructrice des connaissances fausses. L'extension de la raison démonstratrice, cependant, n'arrive qu'au champ abstrait ou formel, c'est-à-dire de la quantité et du nombre, puisque les connexions causales qui se présentent dans la nature ont un caractère essentiellement empirique ou probable. L'objectif de Hume, c'est donc celui d'analyser en profondeur la nature humaine et son essence instinctuelle, en arrivant à représenter un cadre psychologique de l'homme lui-même. Tout savoir, d'après Hume, n'est qu'un savoir probable, qui ne peut jamais atteindre la stabilité de ce qui est *authentique* ; la probabilité elle-même manque lorsque l'homme recherche la connaissance à l'intérieur du domaine métaphysique.

Immanuel Kant, le philosophe le plus important de l'âge des Lumières, suit le chemin tracé par les empiristes britanniques lorsqu'il fonde sa philosophie critique : il reconnaît que la raison ne peut pas dépasser les limites de l'expérience, qui représente le véritable monde de l'être humain. Cependant, le fait que la raison soit limitée ne dévalorise pas le parcours humain vers la connaissance mais, au contraire, représente la seule validité à l'action cognitive ; la constatation des limitations de la raison humaine devient la justification de ses pouvoirs ; il est clair, donc, qu'uniquement la raison est capable de déterminer ses propres limites. Dans l'œuvre kantienne, les limites de la raison sont les limites de l'homme et ne peuvent pas être justifiées par quelque chose de supérieur à la raison elle-même. La reconnaissance et l'acceptation des limites deviennent, d'après Kant, les règles qui donnent validité et qui fondent les facultés humaines. La raison des Lumières, cependant, se trouve encore disconnectée de la réalité – la totalité des choses – et est un élément seulement abstrait,

²⁰ David Hume, *Treatise of Human Nature*, Introduction, éd. Lewis Amherst Selby-Bigge, tr. Philippe Folliot, Oxford, 1896, p. 19-20. Les mots en italique et en majuscule sont de l'auteur.

puisque le réel et le rationnel ne coïncident point ; d'après Kant, la critique de la raison trouve ses fondations dans des éléments formels qui se présentent à *priori* et sont, par conséquent, indépendants de l'expérience ; de cette façon, en restant dans les limites de l'expérience, l'enquête de la raison est capable de justifier l'expérience elle-même ; de cela dérive, donc, que toute connaissance doit être possible à *priori* et que son objet doit être le phénomène, pour qui une connaissance synthétique des éléments formels et empiriques est possible. Le but de l'intellect humain, c'est donc de penser, c'est-à-dire d'*unifier la multiplicité* : d'après Kant, en fait, l'intellect qui connaît de façon créative est propre de Dieu, non pas de l'homme. Le sens de l'absolu, chez Kant, se dissout, son analyse ayant origine de l'homme, un être fini, et indagant de manière extensive, empirique.

La dernière tentative d'achever une connaissance exhaustive qui puisse expliquer la totalité de la complexité du monde est faite par Georg Wilhelm Friedrich Hegel qui, dans son immense ouvrage, reconnaît l'identité du réel et du rationnel : le fini étant une manifestation de l'infini, celui-ci se manifeste en tant que rationalité et donc en tant que réel. D'après Hegel, donc, le but de la philosophie, c'est de justifier *rationnellement* tout ce qui existe : la pensée philosophique n'intervient pas sur la réalité mais est *témoin* actif du principe absolu, la *raison dialectique* dans son devenir. Encore une fois, il est possible de remarquer comment l'absolu assume une forme tout à fait différente de celle de Dieu : celui-ci n'est plus, désormais, une entité religieuse, mais est réduit à un simple être métaphysique. Nous n'analyserons pas ici la pensée hegelienne : il est suffisant de savoir que le philosophe allemand est le dernier penseur de la raison absolue, celui qui cherche d'inscrire le monde dans la *ratio*, celui qui, peut-être plus que quiconque, réalise le désir humain de domination sur toutes les composantes du réel :

Lo spirito che così si sa come spirito è la *scienza*. Questa scienza è la realtà effettiva dello spirito, e il regno che lo spirito si edifica nell'elemento suo proprio.

[...] lo spirito universale, ossia la sostanza, dà a sé la propria autoscienza, ovvero ha entro di sé il proprio divenire e la propria riflessione.

[...] Il fine a cui mirare è che lo spirito abbia intelligenza di ciò che il sapere è²¹.

Si, avec l'œuvre de Hegel, le XIX^e siècle, conclusion de la Modernité, marque le sommet de la rationalité occidentale, avec Giacomo Leopardi et Friedrich Nietzsche la *ratio* est sujette à une critique très exigeante et scrupuleuse.

Leopardi, connu surtout en tant que poète, a démontré, en outre, d'être un grand philosophe et un excellent psychologue de la nature humaine : il est le premier, en fait, qui réalise comment l'histoire de la pensée occidentale moderne n'est que la tentative, cachée et parfois même niée, d'augmenter de plus en plus la puissance, ici entendue en tant que capacité de dominer tout domaine de la vie et de la connaissance humaines. Le poète italien redéfinit le rôle de la raison en la représentant en tant que faculté *destructrice* et *incendiaire* plutôt que créatrice et éclairante ; elle perd toute sa signification si elle se réduit à simple principe abstrait ou mathématique visant à définir et à s'approprier de n'importe quel aspect de l'existence. D'après Leopardi, la raison qui ne considère pas le beau ni les passions devient elle-même son contraire, ce qu'elle veut détruire et vaincre :

La ragione senza notizia del sistema del bello, delle illusioni, entusiasmo ec. e di ciò che spetta all'immaginazione e al cuore, è essa medesima un'illusione, e un'artefice di mitologia, come lo sono le dette cose. [...] La stessa essenziale inimicizia della ragione colla natura, la pone in necessità di perfettamente conoscerla, il che non si può senza sentirla. [...] Da che natura e ragione sono nemiche per essenza, l'una dipende o è legata essenzialmente coll'altra, come lo sono tutti i contrari: e non si può considerar l'una isolatamente dall'altra. O piuttosto non si può considerar la ragione staccatamente dalla natura (bensì al contrario) perché la ragione sebbene nemica, è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondamento e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere²².

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, op. cit., p. 19-22.

²² Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milan, Mondadori, coll. « Oscar Mondadori », 1983, p. 667. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

Leopardi reconnaît parfaitement comment l'esprit moderne exalte la subjectivité qui, avec le temps, devient un véritable égoïsme, qui se reflète dans la volonté d'atteindre une vérité exacte, évidente et unique, inconciliable avec ce qui n'est pas *en* elle. Cette méthode, élaborée au XVII^e siècle et dès lors de plus en plus développée, élimine complètement le domaine du beau, des illusions ou du merveilleux, qui ne deviennent que des instruments ultérieurs pour dominer le monde représenté. Le poète-philosophe de Recanati, en fait, reconnaît, grâce à une finesse d'esprit magistrale, la caractéristique propre à tout être vivant, y compris l'homme, c'est-à-dire la *volonté de puissance*, ici entendue en sens négatif, en tant que désir de dominer et accabler tout ce qui représente un obstacle à l'individu. L'instrument le plus efficace dont la volonté de puissance se sert pour obtenir ce qu'elle veut, c'est la raison, désormais finalisée à l'assujettissement : « La ragione è un lume ; la Natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata »²³. Leopardi reconnaît le danger d'une existence où la raison est le seul guide, c'est-à-dire le caractère destructif de la *ratio* calculatrice, où la simplification causée par celle-ci arrive à satisfaire, à travers ses propres produits, l'*ennui* engendré par l'uniformité de la pensée rationnelle :

E la ragione, facendo naturalmente amici dell'utile proprio e togliendo le illusioni che ci legano gli uni agli altri, scioglie assolutamente la società, e inferocisce le persone.

Anche l'amore della meraviglia par che si debba ridurre all'amore dello straordinario e all'odio della noia che è prodotta dall'uniformità²⁴.

Ce passage se révèle d'une acuité impressionnante – chose normale chez Leopardi – puisque l'auteur met en évidence un aspect typique de la production littéraire de la Modernité, dès son début au XVII^e siècle à sa conclusion au XIX^e, c'est-à-dire l'utilisation de ce qu'on appelle le merveilleux, mais qu'il serait plus approprié d'appeler l'*extraordinaire* ; la diversité entre ces deux termes est, en fait, essentielle pour comprendre la différence entre la culture ancienne des Grecs et des Romains et celle moderne, guidé par l'esprit rationnel. Le

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

merveilleux, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, trouve son origine dans le *thauma*, le sentiment d'étonnement qui pousse l'homme vers la connaissance, la cause primaire de toute philosophie, la force choquante, ensorcelante et en même temps angoissante qui guide l'être humain vers le savoir et la connaissance. L'extraordinaire, au contraire, concerne ce qui se trouve hors de l'ordinaire, comme l'étymologie du mot clarifie et, par conséquent, est strictement lié à la raison qui en donne le domaine d'action, en définissant ce qui est ordinaire et ce qui ne l'est pas. La sensation de prétendue merveille causée par l'extraordinaire est en réalité la conséquence d'un état d'ennui qui dérive de l'uniformité de la pensée rationnelle, qui cherche à *éliminer* les différences à travers un processus dialectique, finalisé à *simplifier* l'existence pour mieux la dominer. Les créatures qu'on trouve, par exemple, dans les contes de fées produits au XVII^e siècle par Charles Perrault, s'inscrivent dans cette catégorie et non pas dans celle du merveilleux, comme nous le verrons par la suite.

Leopardi se révèle donc fondamental en ce qui concerne le démasquement de l'histoire de l'Occident en tant qu'augmentation indéfinie de puissance à travers l'excès de *ratio*, qui a son but dans l'*élimination des limites* et, par conséquent, du but lui-même ; cette recherche de l'anéantissement de la limite est l'élément qui guide l'âge contemporain et la soi-disant société de la technique : « Nemico della natura è quell'uso della ragione che non è naturale, quell'uso eccessivo che è proprio solamente dell'uomo, e dell'uomo corrotto [...] »²⁵.

La pensée moderne présente une aptitude très marquée à la correction des prétendues erreurs du passé ; elle veut libérer de l'erreur la totalité de l'existence, elle n'accepte pas de contradictions et va à la recherche de l'évidence et du certain, en offrant à l'être humain tous les instruments nécessaires pour la réalisation de cette tâche : cela est, en fait, la mission de la raison. L'homme moderne, cependant, en développant sa méthode de recherche de la vérité à travers la raison qui devient de plus en plus puissante, a contribué, sans s'en apercevoir, à la création du phénomène connu sous le nom de *mort de Dieu* : ce

²⁵ *Ibid.*, p. 242.

processus commence explicitement au XVII^e siècle avec la formation de la raison moderne, qui est toujours en évolution et, comme nous l'avons montré, travaille pour obtenir le plus grand niveau de puissance possible. Comme nous l'avons souligné, le but de cette manifestation de la pensée est l'absence totale de finalité. La conception de l'évolution de la pensée entendue comme progrès historique de l'homme « esclude ogni realtà immutabile preesistente. [...] L'annuncio di Nietzsche che Dio è morto significa appunto che il mondo si è accorto non solo di non aver bisogno di un ente immutabile trascendente, ma che tale ente renderebbe impossibile la creatività dell'uomo »²⁶. Emanuele Severino, à travers une précise analyse étymologique du mot « Dieu », arrive à reconstruire le parcours qui mène à la destruction de Dieu et de ses caractéristiques et à sa substitution par l'homme, que Leopardi avait individué comme caractère de l'Occident déjà en 1821, soixante ans avant Nietzsche, qui est le théoricien le plus exhaustif de cette pensée²⁷ :

La parola greca θεός è essenzialmente costruita sulla radice δα. Innanzitutto δα indica lo star dinanzi manifesto e luminoso. [...] Ma la manifestazione lascia apparire ed è la dispensatrice delle differenze, [...] e quindi δα indica anche il dispensare, il dare in sorte distribuendo le differenze; sì che il dio è il δαίμων, che divide e distribuisce (δαίωμα) le parti del tutto. Ma il dispensare le differenze esige perizia e abilità nel dispensatore, esige cioè non solo conoscenza, ma anche padronanza dei differenti, e quindi δα esprime anche il senso di quella capacità « tecnica » che viene indicata in parole come δαίος et δαήμων. Tutti questi intenti della radice δα si trovano raccolti nella parola δημιουργός. [...] L'artefice che assegna e distribuisce le parti differenti è allora, insieme, radice di ogni sventura, sia perché può dare in sorte ciò che non si vorrebbe ricevere, sia perché, nella prosecuzione della divisione delle parti, può distruggere le sorti già assegnate²⁸.

²⁶ Emanuele Severino, « Sul significato della 'morte di Dio' », *Essenza del nichilismo*, Milan, Adelphi, coll. « Gli Adelphi », 1982, p. 258. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé l'édition italienne originale.

Il faut remarquer que la pensée de Severino se développe à partir d'un axiome fondamental, c'est-à-dire l'impossibilité que l'être puisse devenir le néant. D'après Severino, donc, tout être est éternel et le devenir n'est qu'apparence. Son analyse sur la mort de Dieu prend pied de cette loi fondamentale. Même si nous ne sommes pas entièrement d'accord avec la vision ontologique de Severino, nous retenons valide et appropriée, pour notre travail, l'interprétation de la mort de Dieu comme substitution de la divinité créatrice par l'homme moderne, c'est-à-dire le sujet.

²⁷ Voir Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 484 : « Certo è che distrutte le forme Platoniche preesistenti alle cose, è distrutto Iddio ».

²⁸ Emanuele Severino, « Sul significato della 'morte di Dio' », *Essenza del nichilismo*, op. cit., p. 254-255.

Il est possible de voir comment l'homme moderne a les mêmes caractéristiques du Dieu qu'il a détruit mais n'en a pas encore la même puissance : Dieu étant omnipotent, il peut créer un monde fondé sur les différences. L'homme étant un être fini, il résout le problème des différences grâce à l'emploi d'un élément qui a la force pour les uniformiser et les rendre unitaires : la raison.

Friedrich Nietzsche est peut-être l'homme qui a mené aux conséquences les plus extrêmes la critique de la Modernité ; exactement comme Leopardi, auteur qu'il a lu avec attention, le philosophe de Röcken décrit l'histoire et la volonté de savoir de l'Occident moderne en tant que volonté de domination et d'assujettissement :

Vous voulez *rendre* imaginable tout ce qui est : car vous doutez avec une juste méfiance que ce soit déjà imaginable.
Mais tout ce qui est, vous voulez le soumettre et le plier à votre volonté. Le rendre poli et soumis à l'esprit, comme le miroir et l'image de l'esprit. C'est là toute votre volonté, ô sages parmi les sages, en tant que volonté de puissance ; et aussi quand vous parlez du bien et du mal et des évaluations de valeurs²⁹.

Avec l'avènement de la raison des Lumières, fille de la raison cartésienne, chaque action, discours, querelle ou pensée reflète le guide inconscient de la volonté de puissance ou, pour mieux dire, d'assujettissement. « Rendre imaginable » tout ce qui est et existe comporte forcément une appropriation violente de ce qui est hors du sujet : tout ce qui se trouve à l'extérieur est emmené à l'intérieur à travers une coaction qui permet à l'homme de devenir auteur de toute représentation et maître de tout objet.

Nous avons affirmé que la Modernité est le processus qui mène à la mort de Dieu, c'est-à-dire à la disparition de tout sens transcendant et absolu ; mais comment est-ce que ce phénomène s'est mis en place ? Qui est l'auteur de la mort de Dieu ? Est-ce que l'homme s'est aperçu de cet événement si important, qui marque véritablement le destin d'une

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1903, p. 160.

époque ? Nietzsche, dans l'aphorisme 125 de *Le gai savoir*, donne une réponse très emphatique :

N'avez-vous pas entendu parler de cet homme fou qui, en plein jour, allumait une lanterne et se mettait à courir sur la place publique en criant sans cesse : « Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! ». Comme il se trouvait là beaucoup de ceux qui ne croient pas en Dieu son cri provoqua une grande hilarité. [...] Le fou sauta au milieu d'eux et les transperça de son regard. « Où est allé Dieu ? s'écria-t-il, je veux vous le dire ! *Nous l'avons tué*, vous et moi ! Nous tous, nous sommes ses assassins ! [...] Les dieux, eux aussi, se décomposent ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! [...] La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes des dieux ? [...] »³⁰.

Ce passage de Nietzsche est extrêmement révélateur, puisqu'il présente le seul et véritable coupable de cet événement énorme : l'homme. L'être humain, de façon inconsciente, est devenu, à travers le développement de la pensée moderne, le véritable assassin de Dieu et de tout ce qu'il représente : il était inévitable, d'après Nietzsche, d'aboutir à ce résultat, puisque la Modernité et ses manifestations scientifiques et culturelles se sont développées très rapidement et ont donné à l'homme la sensation de pouvoir se libérer de toutes les limites qui l'enchaînaient ; la conséquence la plus directe a été la transformation de l'être humain en sujet, comme nous l'avons analysé, ce d'où dérive le changement du rôle d'esclave à celui de maître. Cependant, d'après Nietzsche, cette transformation de celui qui sert en celui qui est servi révèle son caractère illusoire, puisque ceux qui ont gagné le plus de puissance sont *essentiellement* des esclaves. Le philosophe de Röcken, en fait, présente une distinction entre le seigneur et celui qui a la puissance. Le premier est un être qui trouve sa joie dans l'acte de *se donner* aux autres et est disposé à détruire son propre *ego*, en reconnaissant son rôle de messager :

J'aime celui qui jette des paroles d'or au-devant de ses œuvres et qui tient toujours plus qu'il ne promet : car il veut son déclin.
J'aime celui qui justifie ceux de l'avenir et qui délivre ceux du passé, car il veut que ceux d'aujourd'hui le fassent périr. [...]

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, dans *Œuvres complètes*, vol. 8, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 179-180.

J'aime celui dont l'âme est profonde, même dans la blessure, celui qu'une petite aventure peut faire périr : car ainsi, sans hésitation, il passera le pont. J'aime celui dont l'âme déborde au point qu'il s'oublie lui-même, et que toutes choses soient en lui : ainsi toutes choses deviendront son déclin. J'aime celui qui est libre de cœur et d'esprit : ainsi sa tête ne sert que d'entrailles à son cœur, mais son cœur l'entraîne au déclin. J'aime tous ceux qui sont comme de lourdes gouttes qui tombent une à une du sombre nuage suspendu sur les hommes : elles annoncent l'éclair qui vient, et disparaissent en visionnaires³¹.

Le deuxième, au contraire, ne veut que l'accroissement de sa puissance ; il est guidé par le ressentiment et a la tendance à réduire le monde à son regard, en s'identifiant en tant que sujet de façon égoïste. Il croit être libre mais, en réalité, il n'est que le prisonnier de son propre *ego* et de ses instruments :

Voici ! Je vous montre le *dernier homme*.
« Amour ? Création ? Désir ? Étoile ? Qu'est cela ? » – Ainsi demande le dernier homme et il cligne de l'œil.
La terre sera alors devenue plus petite, et sur elle sautillera le dernier homme, qui rapetisse tout. Sa race est indestructible comme celle du puceron ; le dernier homme vit le plus longtemps.
« Nous avons inventé le bonheur, » – disent les derniers hommes, et ils clignent de l'œil. [...]
On travaille encore, car le travail est une distraction. Mais l'on veille à ce que la distraction ne débilite point. [...]
Qui voudrait encore gouverner ? Qui voudrait obéir encore ? Ce sont deux choses trop pénibles.
Point de berger et un seul troupeau ! Chacun veut la même chose, tous sont égaux : qui a d'autres sentiments va de son plein gré dans la maison des fous. [...]
On a son petit plaisir pour le jour et son petit plaisir pour la nuit : mais on respecte la santé³².

Le dernier passage cité de *Ainsi parla Zarathoustra* offre une description très soignée de l'homme moderne. Cette description est représentative de l'âge moderne, de son début cartésien à sa conclusion nietzschéenne, et met en évidence l'un des aspects les plus caractéristiques de cette époque, c'est-à-dire le désir d'autoconservation. L'homme moderne n'est pas disposé à accepter et, si c'est le cas, à favoriser son propre *déclin*, il est trop intéressé à la conservation de sa rectitude spirituelle, qu'il considère comme étant son

³¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, *op. cit.*, p. 16.

³² *Ibid.*, p. 18-19.

bien le plus élevé, pour se rendre compte que, en réalité, le chemin qu'il parcourt ne mène pas à la grandeur de l'esprit ni au progrès de la science. L'antagonisme qu'il opère par rapport à ceux qu'il ne considère pas à sa hauteur se révèle pour ce qu'il est : une volonté de puissance complètement négative et nihiliste, qui se contente de satisfaire son pouvoir destructeur plutôt que de voir sa force dans le déclin et l'*autodépassement*.

Nietzsche conclut le chemin que Descartes avait commencé à parcourir, celui du nihilisme : la dévalorisation de toutes les valeurs. Le point d'observation, chez Descartes, était devenu l'être humain : la raison en était le guide et le menait à son but, la perspective existentielle ayant toujours un caractère téléologique. Le développement de la raison cartésienne à l'âge des Lumières conduit à une destruction toujours plus fatale des fondations de l'existence, jusqu'à ce que l'homme ne devienne tout à fait insatisfait des connaissances qu'il a acquises, en voulant toujours plus de puissance. Cependant, il se rend compte que la raison ne suffit pas, il sent en soi le besoin de quelque chose qui va au-delà du rationnel, quelque chose qui donne du sens à sa vie mais que, simultanément, il reconnaît comme faux ou, pour mieux dire, obscur et pas évident : « Nous n'estimons point ce que nous connaissons et n'osons plus estimer ce par quoi nous aimerions nous faire illusion : – de cet antagonisme résulte un processus de décomposition. »³³.

À l'âge moderne, la focalisation sur l'augment de la puissance ne concerne l'homme qu'en fonction d'une méthode de plus en plus perfectionnée qui permette à l'être humain de se conserver de manière légère, en annulant, de cette façon, les poids de la vie et en rendant impossible un véritable autodépassement. L'invitation nietzschéenne consiste, au contraire, à ne considérer l'homme que comme une tentative qui doit être dépassée. Dans cette perspective, l'acte créatif devient fondamental puisqu'il représente la seule manière de délivrer

³³ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, dans *Œuvres complètes*, vol. 13, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1903. Il s'agit du deuxième aphorisme du *Fragment de Lenzer Heide*.

une vie qui s'est faite « moderne » et qui a pour but l'absence totale de poids, et non pas de se faire charge des poids avec un esprit léger :

Créer – c'est la grande délivrance de la douleur, et l'allègement de la vie. Mais afin que naisse le créateur, il faut beaucoup de douleurs et de métamorphoses.

Oui, il faut qu'il y ait dans votre vie beaucoup de morts amères, ô créateurs ! Ainsi vous serez les défenseurs et les justificateurs de tout ce qui est périssable.

Pour que le créateur soit lui-même l'enfant qui renaît, il faut qu'il ait la volonté de celle qui enfante, avec les douleurs de l'enfantement³⁴.

Nietzsche, finalement, offre une interprétation ultérieure de l'esprit moderne lorsqu'il attaque les représentants des valeurs de la Modernité, qu'il appelle les « comédiens ». Ce type d'homme moderne se distingue particulièrement par son habileté de se rendre célèbre et d'être apprécié par le public, justement parce qu'il lui donne ce qu'il veut, en exaltant son esprit à travers des représentations qui savent profiter des désirs du moment, en les présentant en tant que vérités élevées. D'après Nietzsche, la création la plus puissante est toujours une *métamorphose* et non pas une représentation ; elle est conçue en solitude et adressée seulement à qui sait *écouter* avec attention, puisque « un joyeux messenger cherche de fines oreilles »³⁵ :

Le peuple comprend mal ce qui est grand, c'est-à-dire ce qui crée. Mais il a un sens pour tous les représentants, pour tous les comédiens des grandes choses.

Le monde tourne autour des inventeurs de valeurs nouvelles – il tourne invisiblement. Mais autour des comédiens tourne le peuple et la gloire : ainsi « va le monde ».

Le comédien a de l'esprit, mais peu de conscience de l'esprit. Il croit toujours à ce qui lui fait obtenir ses meilleurs effets – à ce qui pousse les gens à croire en *lui-même* !

Demain il aura une foi nouvelle et après-demain une foi plus nouvelle encore. Il a l'esprit prompt comme le peuple, et prompt au changement.

Renverser – c'est ce qu'il appelle démontrer. Rendre fou – c'est ce qu'il appelle convaincre. Et le sang est pour lui le meilleur de tous les arguments. Il appelle mensonge et néant une vérité qui ne glisse que dans les fines oreilles. En vérité, il ne croit qu'en les dieux qui font beaucoup de bruit dans le monde !

La place publique est pleine de bouffons tapageurs – et le peuple se vante de ses grands hommes ! Ils sont pour lui les maîtres du moment. [...]

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, *op. cit.*, p. 119.

³⁵ *Ibid.*, p. 108.

Ne sois pas jaloux des esprits impatients et absolus, ô amant, de la vérité. Jamais encore la vérité n'a été se pendre au bras des intransigeants³⁶.

Nous avons analysé, dans ce chapitre, les caractéristiques principales de la pensée philosophique de la Modernité. En résumé, nous avons vu comment le développement de la raison cartésienne, de l'époque des Lumières à Nietzsche, a contribué à former une nouvelle conception de l'être humain, c'est-à-dire le sujet, qui change complètement la perspective de connaissance en s'appropriant de tout savoir. Ce dernier ne devient qu'un objet à dominer et contrôler.

La Modernité philosophique influence tous les domaines de l'activité culturelle humaine, y compris la littérature ; la France, en particulier, se rend protagoniste, au XVII^e siècle, d'un événement culturel de remarquable importance, la Querelle des Anciens et des Modernes, qui constitue un point de départ fondamental pour comprendre le développement de la pensée moderne en champ littéraire. Les points focaux de la conception moderne de littérature dans la Querelle sont représentés par l'œuvre de Charles Perrault qui, à travers l'introduction dans le monde littéraire du genre du conte de fées, se fait le défenseur d'un nouveau type de littérature et transmet la pensée moderne.

Nous illustrerons, dans le chapitre suivant, le côté littéraire de la Modernité en nous focalisant sur les événements qui engendrent la Querelle des Anciens et des Modernes. Nous chercherons de montrer comment la pensée philosophique dépasse son domaine pour influencer un aspect différent de la vie culturelle de la Modernité, en cherchant d'en représenter une image unitaire.

³⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

1.2 La naissance de la Modernité littéraire : la Querelle des Anciens et des Modernes

La Querelle des Anciens et des Modernes est un événement central et significatif en ce qui concerne la formation et le développement de la conception de Modernité non seulement en littérature, mais aussi dans les sciences – naturelles et mathématiques – dans la technologie et, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans la philosophie, vrai moteur de ce débat culturel.

La Querelle se développe surtout en France aux XVII^e et XVIII^e siècles mais son véritable lieu de naissance est l'Italie, où le débat philosophico-littéraire entre Anciens et Modernes prend forme jusqu'à influencer la République Française des Lettres et les partisans de ses deux factions, particulièrement Boileau et Racine pour les Anciens, Perrault et Fontenelle pour les Modernes.

Les lettres ont joué un rôle d'importance considérable en ce qui concerne l'éclaircissement de la pensée et de l'art européens ; les humanistes italiens et, bien avant, Dante, véritable exemple d'humaniste *ante litteram*, revisitent les textes de l'Antiquité grecque et latine afin de donner à leur époque des modèles de grandeur philosophique, littéraire et morale pour « l'arracher au déclin et à la barbarie »³⁷. Comme l'observe Marc Fumaroli, « revenir à l'Antiquité, ce n'est pas rétracter sur le passé, c'est au contraire se séparer d'un passé saturnien et postuler un présent et un avenir rendus aux ascendants jupitériens et apolliniens qui avaient présidé à l'antique fécondité perdue »³⁸.

Dante Alighieri, comme nous l'avons dit, est un véritable rénovateur de la culture et des lettres italiennes et européennes. Il reconnaît le besoin de créer et d'utiliser une langue qui incarne toute la puissance communicative et rhétorique nécessaire pour représenter et exprimer

³⁷ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 27.

³⁸ *Ibid.*

intimement le temps présent, en comprenant que la langue est, avec le goût, la vraie indicatrice de la force et de l'esprit d'une époque. Massimo Cacciari, dans son essai *La mente inquieta*, remarque l'importance de la formation d'une langue « puissante » en ce qui concerne un projet de *renovatio* comme l'ont été l'Humanisme et la Renaissance :

La stessa idea di *renovatio* deve trasfondersi nell'energia *comunicativa* della lingua, in *parole* che sappiano esprimerla da se stesse; l'anelito alla *rinascita* dovrà potersi cogliere incarnato nel *verbum*. E rinascita significa non tanto far risorgere un passato (che mai, appunto, viene sentito o studiato come tale), ma *risvegliare il presente*. È questo tempo che occorre destare a nuova vita anche attraverso la *re-novatio* dell'Antico; a questo tempo, al suo dramma, alle sue attese, è necessario *dare parola*, e una parola *potente* quanto quella che risuona negli *auctores classici*³⁹.

Le véritable but de l'Humanisme, c'est de « ridestare la *forza espressiva* del presente »⁴⁰. C'est de ce propos qui commencent la recherche et le travail théorique de Dante qui, dans son *De vulgari eloquentia*, présente un premier projet de philosophie du langage, où il est possible de remarquer l'importance que le grand auteur italien donne à la langue vulgaire, capable, comme toute langue, d'ailleurs, d'être l'instrument du *logos* divin et, en tant que faculté humaine de descendance divine, ainsi que d'être le moyen que l'homme utilise pour se relationner avec Dieu. Dante reconnaît que la langue est fille et miroir de l'être humain et en assume les caractéristiques typiques, c'est-à-dire le *dynamisme* et la possibilité de se modifier, ce qui l'inscrit, par conséquent, dans un domaine de développement historico-social. En focalisant son attention sur l'origine de la langue vulgaire, Dante en trace le parcours de développement et de devenir ; il cherche de montrer comment il n'y a pas de classement entre les langues, puisque chaque idiome exprime sa nature intime et la relation du parlant avec Dieu ; la langue vulgaire ou « matrice », cependant, n'est pas parfaite en elle-même, elle doit achever l'état de *volgare illustre* et, pour atteindre ce

³⁹ Massimo Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 2019, p. 15. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé l'édition italienne originale.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

but, il est nécessaire qu'elle reconnaisse l'importance du paradigme offert par le latin, véritable exemple de langue qui ordonne et éclaire le continuel changement et la corruption qui touchent tous les idiomes :

Perché la lingua matrice si trasformi in *volgare illustre*, autentico *bene comune*, è necessario il *labor* più indefesso, occorre la *caccia* più ostinata tra i diversi “parlari”, senza presunzione di primati; tutte nobili le lingue matrici, ma sommamente nobile quella che giungerà a valere, a “illuminare”, nei luoghi dove si decide della vita della comunità [...]. Qui ritorna la necessità della grammatica, del latino. [...] Non dobbiamo arrenderci al farsi e disfarsi dei significati delle parole, alla corruzione e generazione delle lingue. Vi è *volontà d'arte* immanente in ogni idioma: ciascuno vuole *stare o durare* nel suo stesso divenire. Il latino si configura come *exemplum* dell'efficacia cui può pervenire una siffatta volontà⁴¹.

De cela dérive une conséquence d'importance fondamentale en ce qui concerne le rôle de la littérature, en particulier de la poésie. Si Dieu donne à l'être humain l'habileté de parler et la nature modifie et développe les langues, il reste toujours une question à se poser : qui transforme la *volonté d'art* présente en chaque idiome en œuvre d'art ? La réponse est simple et se révèle en toute sa grandeur : c'est le poète qui produit le discours artistique, c'est le poète qui a la faculté de transformer en art le don divin, la parole, et ainsi de constituer une société civile fondée sur la langue ; de là vient aussi le rôle du grammairien, qui doit interpréter et ordonner la création du poète. Le poète, donc, devient aussi prophète, puisque sa parole le met en relation directe avec Dieu ; la poésie possède une puissance divine qui veut s'autoreprésenter dans le réel mondain et qui, pour faire cela, se manifeste à travers des images, des symboles et des figures qui permettent à l'âme créatrice de réduire la distance infinie qui la sépare de Dieu : « La lontananza cessa così di apparire separazione ; l'anima è capace di trasformare l'abissale distanza in infinito approssimarsi »⁴². La parole poétique doit alors avoir une force qui lui permette d'exprimer la surabondante puissance de Dieu :

Divina ispirazione e immagine capace di destare un autentico *thauma* formano le due dimensioni inscindibili di una parola capace di imporsi per

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 25.

la propria evidenza *simbolica*. L'immagine non sorpassa a posteriori per rappresentare con mezzi "tecnici" adeguati l'idea, non ha funzioni illustrative, e tantomeno decorative, ma l'idea stessa è già visione che colpisce, meravigliosa-tremenda, e *in essa* il poeta lavora e compone⁴³.

En Italie comme en France, des auteurs comme Trajano Boccalini, Alessandro Tassoni, Michel de Montaigne et Jacques-Auguste de Thou conduisent une analyse critique de l'Antiquité et de l'âge moderne, leur but n'étant pas une simple apologie de la culture et de l'époque des Anciens mais plutôt une véritable critique menant à souligner comment, malgré la corruption et les jeux de pouvoir dominants, les auteurs classiques arrivèrent à concevoir une pensée lucide et pratique, apte à affronter l'obscurité de leur propre temps. L'âge moderne, caractérisé par une absence de réponses à la crise socio-culturelle qui l'entourait, a besoin, d'après les auteurs cités dessus, d'un modèle sur lequel jeter les bases pour faire face aux problèmes et aux difficultés de la contemporanéité. Être partisan des Anciens, donc, ne signifie pas sortir de sa propre époque et l'abandonner, mais plutôt revenir au savoir de l'Antiquité de façon critique pour chercher de soigner les défauts de sa propre ère. Le savoir des Anciens doit être un moyen pour comprendre et de vivre la Modernité et non pas un simple instrument de délectation philosophico-littéraire, qui se transforme en pédanterie, comme l'affirment les Modernes français.

Pour réaliser cette tâche, l'instrument privilégié par les humanistes est la philologie qui, en étudiant les textes de l'Antiquité, « si fa interpretazione, esegesi, pensiero proprio »⁴⁴ et, par conséquent, devient la créatrice d'une époque ; le latin devient la langue la plus étudiée et approfondie, véritable instrument d'une philologie critique et créative :

Il latino, dunque, come paradigma di un parlare illustre, non confuso, e perciò condizione di un vero colloquio, di un fare e agire coerenti e responsabili. [...] Il latino *educa*, questa la sua funzione: trarci fuori dal parlare disordinato, incoerente, dalla *decadenza* in cui è caduto il linguaggio [...]. Esso dovrà servire ad armarci di un *logos* capace di *significare* con precisione e di *comunicare* universalmente. E questo ora, nel nostro presente. [...] Filologia si configura così come amore per la parola che vive, che inventa, metaforizza, presagisce, che si avverte e

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

ascolta in quanto voce dello spirito. Divina natura del linguaggio, quando la si intenda, poiché in sé, immédiatement, contrasta con il mero opinare, la *doxa*, la *Meinung*, come la traduit Hegel nella *Fenomenologia*⁴⁵.

La *libertas philosophandi* des Anciens devient un véritable *modus vivendi* pour les Modernes et les humanistes italiens qui, à travers une analyse critique de l'Antiquité, arrivent à en retenir les enseignements moraux, qui représentent des aspects fondamentaux pour comprendre leur chemin de recherche philosophique et artistique :

Chez ces grands lettrés catholiques [Boccalini, de Thou, Barclay, Montaigne] [...] l'indépendance et le feu de la pensée restent fondés dans la philosophie morale des Anciens. L'éthique de la « grandeur d'âme » aristotélicienne et la « vie philosophique » de Socrate [...] inspirent leur activité de lettré et la conception qu'il se font de leur honneur d'homme de lettres. [...] Cette unanimité des Anciens à glorifier la grandeur d'âme soutient leur propre détachement intérieur, leur ironie, et l'intégrité de leur jugement vis-à-vis de ce que le chancelier Bacon à la même époque appelle « les idoles de la tribu ». L'antique générosité du héros, la liberté de l'esprit non moins antique du philosophe sont aussi modernes à leurs yeux que la boussole, la poudre à canon, l'imprimerie, la découverte de l'Amérique et autres belles inventions récentes : ces inventions sont d'un autre ordre que l'estime de soi-même, la générosité, la liberté de l'esprit, attitudes spirituelles que les Anciens ont toujours à réapprendre aux Modernes⁴⁶.

Le véritable but que les humanistes s'imposent, en récupérant les œuvres littéraires et philosophiques des grecs et des romains, c'est d'inspirer la grandeur d'âme et la liberté d'esprit à leur époque, qui, d'après eux, a perdu tout sentiment de dignité humaine ; on désigne les ouvrages antiques comme « classiques » et cela ouvre un débat sur la signification de ce mot, qui peut assumer des acceptions diverses, selon qu'on l'entend du point de vue chronologique ou de façon universelle : la seconde interprétation du mot est choisie par les humanistes italiens en général et par Boccalini en particulier, les classiques étant, d'après lui, des œuvres universelles dont les enseignements transcendent le temps et, par conséquent, sont toujours valables et utiles, puisque « Conoscere è *rinascere* nel conosciuto, e dunque *reformarlo* nel

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

⁴⁶ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 35-36.

presente, presentarlo al presente come la *forma possibile* del suo stesso avvenire! »⁴⁷.

« Classique », alors, devient quelque chose qui a déjà été, qui représente un modèle à suivre et, en même temps, quelque chose qui doit encore devenir, qui se *métamorphose* et *revient*, en se manifestant à travers une *renovatio* qui a lieu en soi et simultanément hors de soi, dans le temps. L'Humanisme reconnaît et identifie le rôle fondamental du *retour* en tant que lois-guide de l'univers, en suivant l'enseignement que Platon donne dans le Livre X de *La République* lorsqu'il raconte le mythe de Er et la métempsycose. À la fin d'un cycle de mille ans passés dans le ciel ou dans les profondeurs de la terre, les âmes des morts doivent choisir leur nouveau destin et, pour faire cela, elles sont réunies devant les trois Moires, les filles d'Ananké, la déesse de la Nécessité : Clotho, la fileuse qui tisse le fil de la vie et chante le présent ; Lachésis, qui déroule le fil et distribue aux âmes leur destinée, en chantant le passé ; Atropos, dite l'Implacable, qui coupe, quand le moment arrive, le fil de la vie et chante le futur. Les morts perçoivent une force *nécessaire* qui les pousse vers Lachésis – la Moire qui représente le passé – qui prononce sa proclamation :

« Parole de la fille de Nécessité, la jeune fille Lachésis. Ames qui n'êtes là que pour un jour, voici le début d'un nouveau cycle qui vous mènera jusqu'à la mort dans la race mortelle. Ce n'est pas un génie qui vous tirera au sort, c'est vous qui vous choisirez un génie. Que le premier à être tiré au sort choisisse le premier une vie, à laquelle il sera uni de façon nécessaire. De l'excellence, nul n'est maître : chacun, selon qu'il l'honorera ou la méprisera, aura d'elle une plus ou moins grande part. La responsabilité revient à qui choisit ; le dieu, lui, n'est pas responsable. »
[...]

Il racontait en effet que c'était un spectacle bien digne d'être vu que celui de chacune des âmes choisissant une vie. Il était en effet pitoyable, risible, et étonnant à voir. En effet, c'était en fonction des habitudes de leur précédente vie qu'elles choisissaient, dans la plupart des cas⁴⁸.

Les humanistes européens connaissent de façon approfondie l'œuvre de Platon et en sont directement influencés, comme le montre l'important courant néoplatonicien qui se forme, surtout en Italie, avec

⁴⁷ Massimo Cacciari, *La mente inquieta*, op. cit., p. 11.

⁴⁸ Platon, *La République*, Livre X, trad. Georges Leroux, Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 801.

des auteurs tels que Marsile Ficin et Jean Pic de la Mirandole, et en Allemagne, avec l'œuvre de Nicolas de Cues. L'idée même de *renovatio* trouve ses racines dans la pensée de l'Antiquité et, chez l'Humanisme, maintient sa caractéristique principale, c'est-à-dire l'habileté de se métamorphoser, de se transformer en revenant circulairement. *Re-novatio*, en fait, c'est renouveler, c'est renaître, mais c'est aussi faire de nouveau, c'est se présenter encore une fois, c'est revenir. C'est la *répétition* qui, en se répétant, garde la différence qui constitue sa fondation et ainsi se métamorphose et se renouvelle, n'étant jamais une répétition du même. L'accusation de pédantisme que les partisans des Modernes adressent aux humanistes et aux défenseurs des Anciens se révèle donc infamante et mal fondée, le véritable but des humanistes n'étant que la *tentative* de répondre à la question : « *quis es, homo ?* ». Cette question reflète le sentiment du temps, l'inquiétude qui le tenaille et l'importance que la différence et la diversité assument ; ici la réponse à la question ne peut qu'être individuelle : chacun doit donner sa propre interprétation, la question reste toujours ouverte et l'inquiétude – le *thauma* – est le moteur qui pousse l'homme à chercher des solutions, à s'approcher de la vérité. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, l'approche des Modernes est tout à fait différente : leur question devient « *quid est homo ?* » et leur réponse s'explicité en tout son caractère définitif avec la proposition cartésienne « *cogito ergo sum* » ou « *cogitamus ergo sumus* ». L'homme moderne est certain de soi-même et de la pensée avec qui il s'identifie : la tension est perdue, l'inquiétude disparaît, la zone obscure de la conscience se veut éclairée, la vérité n'est plus cherchée mais engendrée, l'homme remplace Dieu. L'approche des Anciens devient presque un objet de dérision, on se moque des admirateurs de l'Antiquité qui ne sont, aux yeux des Modernes, que des « voyageurs » qui se perdent hors du temps :

Car c'est quasi le même de converser avec ceux des autres siècles que de voyager. Il est bon de savoir quelque chose des mœurs de divers peuples, afin de juger des nôtres plus sagement, et que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos modes soit ridicule et contre raison, ainsi qu'ont coutume de faire ceux qui n'ont rien vu. Mais lorsqu'on emploie trop de

temps à voyager, on devient enfin étranger en son pays ; et lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquaient aux siècles passés, on demeure ordinairement fort ignorant de celles qui se pratiquent en celui-ci⁴⁹.

Il est possible de remarquer comment le jugement de Descartes, dans ce passage, n'est pas du tout logico-rationnel mais plutôt sentimental et fondé *à priori*. Seulement le ton rigoureux de l'exposition donne l'air d'une pensée rigide, rationnelle et autosuffisante ; l'attaque de Descartes à l'Antiquité montre la contradiction intime de la pensée moderne, qui se considère active mais arrive toujours à *réagir*. Cette pensée prétend avoir son origine en soi mais se vante d'une connaissance scientifique fondée sur le rapport cause-effet. Elle promulgue une connaissance morale rationnelle mais ne reconnaît pas l'irrationalité immanente à tout système moral : « Le teorie sono dure e coerenti ; le dottrine morali propagandistiche e sentimentali, anche se il loro tono è rigoristico ; o sono colpi di mano, atti di forza, nati appunto dalla consapevolezza dell'ineducibilità della morale [...] »⁵⁰. Le recours au calcul est parfaitement logique puisqu'une connaissance fondée sur la complète rationalité, pour se conserver et survivre, doit forcément pourvoir à soi-même à travers une méthode qui soit efficace et, souvent, violente. La critique cartésienne veut corriger l'Antiquité mais refuse tout type de retour, en ne reconnaissant pas sa nécessité pour prononcer un jugement fort, et arrive à simplifier une pluralité de voix surgies d'une crise profonde avec une *reductio ad unum*, sans se rendre compte que l'étude de l'Antiquité n'est pas un acte de pédanterie, mais une tentative de retourner sur ses propres pas afin de renaître grâce à une *re-petitio* qui est essentiellement *re-novatio*. L'acte de se *re-diriger* a en soi une nature double qui aboutit à une contradiction apparente, celle du retour qui *garde la différence* de la répétition et celle du retour qui se répète *toujours également*. C'est pour cela qu'une rationalité immanente, en soi et pour soi, totalement autosuffisante, ne peut pas satisfaire le domaine de la connaissance, qui a besoin d'un élément critique et créatif qui vienne de l'extérieur, qui

⁴⁹ René Descartes, *Discours de la méthode, Œuvres, op. cit.*, p. 7.

⁵⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo, op. cit.*, p. 91.

se reconnaisse en tant qu'actuation participée et qui nourrisse la volonté de puissance qui guide tout savoir :

Niente distingue l'homme antico dal moderno quanto la sua dedizione a un'esperienza cosmica che quello venuto dopo si può dire non conosca. [...] Il contatto del mondo classico col cosmo si compiva altrimenti: nell'ebbrezza. E infatti è l'ebbrezza l'esperienza che sola ci assicura dell'infinitamente vicino e dell'infinitamente lontano, e mai dell'uno senza l'altro. Ciò però vuol dire che comunicare col cosmo nelle forme dell'ebbrezza all'uomo è possibile solo all'interno della comunità. L'aberrazione che minaccia i moderni è di ritenere questa esperienza irrilevante, trascurabile, e di lasciarla all'individuo come estatica contemplazione di una bella notte stellata⁵¹.

L'Antiquité décrite par Boccalini dans son œuvre la plus célèbre, *Les Nouvelles du Parnasse*, n'a en fait rien d'idéalisé et n'est pas du tout un âge d'or ; au contraire, cette époque a, elle aussi, connu plein d'injustice et, pendant longtemps, été dominée par un sentiment de vengeance, dont Boccalini présente l'exemple d'Auguste, qui a réussi à cacher son côté vindicatif à la postérité. Le parallèle que l'auteur italien fait, donc, change la perspective interprétative de l'Antiquité ; il s'agit alors de garder non plus la totalité, mais la spécificité, les caractéristiques singulières qui émergent d'une époque qui a elle-même connu l'obscurité et le déclin :

Ce n'est donc pas l'Antiquité par elle-même et pour elle-même qui intéresse Boccalini, ces sont les esprits vigoureux et libres qui ont été alors supérieurs à leur époque et qui peuvent apprendre à toutes les générations successives comment traverser dignement et les yeux ouverts un âge de fer. La grandeur d'âme, inséparable de l'amour de la liberté, est devenue beaucoup plus rare dans les temps modernes : c'était aussi un des leitmotifs des *Essais* [de Montaigne]. [...] Dans l'Antiquité, la tyrannie était une monstruosité, une décadence, elle allait à contre-courant de l'admiration unanimement portée à la grandeur d'âme et aux vertus héroïques. Dans les temps modernes, une tyrannie rampante tend à devenir la norme, elle plie une humanité avilie à ce que La Boétie appelait *la servitude volontaire*. Aussi dans les temps modernes, la fierté et la générosité nobles sont-elles devenues des exceptions, qui attirent des persécutions d'autant plus âpres⁵².

⁵¹ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, éd. Giulio Schiavoni, Turin, Einaudi, 1983 et 2006, p. 70. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

⁵² Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 46.

On commence, donc, à distinguer l'Antiquité « pédante », comme affirment les Modernes, de celle « vertueuse », comme soutiennent les Anciens : cette distinction, comme le confirme Fumaroli, est fondamentale pour mieux comprendre le côté français de la Querelle, où les Anciens assument le terme de « vertueux » pour se représenter, tandis que les Modernes insistent sur l'identification de l'Antiquité avec la pédanterie, qu'ils veulent substituer avec l'*originalité* et le *bon goût* de leur propre temps.

Boccalini, avec une clairvoyance remarquable, reconnaît le défaut créé par la Modernité et ses représentants, c'est-à-dire l'hypocrisie cachée que, cependant, il nous semble plus correct appeler volonté de domination – ou volonté de puissance négative –, une force irrésistible qui guide l'homme à atteindre ses buts par n'importe quel moyen ou machination cachés, où le rôle du masque assume une importance capitale : le plus raffiné et de bon goût le masque, le plus difficile la distinction entre la méthode représentative et la signification du représenté :

Ce siècle ressemble à celui qu'avait vu Tacite ; plein d'ostentations et d'apparences, pourvu de peu de substance de bien et de vraie vertu, il est rempli d'hommes enveloppés de fausse simplicité, vêtus d'une apparente bonté, mais débordants de tromperie, de machinations, et n'ayant pas d'occupation plus constante que de tromper leur prochain et, sur le faux prétexte d'intention sanctissimes, de les noyer dans l'abîme d'intrigues scélératissimes⁵³.

Boccalini met en évidence les caractéristiques de la Modernité qui se développent et arrivent jusqu'à aujourd'hui et qui, toujours de manière cachée ou masquée, gouvernent la société et la culture contemporaines en promouvant une véritable dialectique entre difficulté et simplicité, honnêteté et tromperie, grandeur d'âme et volonté de domination, aspiration à la grandeur et adaptation à la mode, provocation et adulation ; il est possible de remarquer comment, même en littérature, la Modernité est guidée par la volonté d'assujettissement, où le lecteur est sujet d'une servitude volontaire qu'il feint de ne pas

⁵³ Trajano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e Pietra di Paragone Politico*, Centurie II, Rg. LXXXIX, Venice, Giovanni Guerigli, 1617, p. 411.

avoir ou connaître, pour maintenir intact son idéal de liberté de choix qu'il considère une partie intégrante de soi-même.

Un autre représentant de la « Querelle italienne » est Alessandro Tassoni, qui écrit le premier « parallèle » entre Antiquité et Modernité, en créant, de cette façon, le modèle que Perrault suit pour son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, en renversant complètement les valeurs et les idées partagées par l'auteur italien, qui était, comme Boccalini, supporteur d'une vision critique de l'Antiquité et de la Modernité : en ce qui concerne la dernière, il détermine la cause de la décadence des lettres contemporaines dans « la crise de l'aristocratie européenne, manipulée par les monarchies absolues et pliées aux mœurs perfides qui règnent dans leurs cours »⁵⁴.

Tassoni se lance donc dans une critique de l'État moderne et des monarchies absolues lorsqu'il affirme que le dédain de vérité des princes modernes est un aspect de remarquable relevance en ce qui concerne l'hypocrisie de la Modernité : cela rend l'historiographie moderne inférieure à celle antique parce que « les princes et les pontifes modernes préfèrent la réserver à des écrivains serviles qui les flattent de belles fictions, au lieu d'établir la vérité pour la postérité »⁵⁵. Tassoni reconnaît la tendance moderne d'agrandir et surexalter les événements qui forment l'histoire, dont l'État est le protagoniste principal et le véritable créateur. L'État comprend le besoin de la cour qui le compose de s'identifier à une figure qui représente la grandeur à laquelle elle aspire, grandeur qui reflète la prétendue liberté caractérisant la Modernité :

« Liberté ! » c'est votre cri préféré : mais j'ai perdu la foi aux « grands événements », dès qu'il y a beaucoup de hurlements et de fumée autour d'eux. [...]

Ce n'est pas autour des inventeurs de fracas nouveaux, c'est autour des inventeurs de valeurs nouvelles que gravite le monde ; il gravite, *imperceptible*. [...]

L'État est un chien hypocrite comme toi-même, comme toi-même il aime à parler en fumée et en hurlements – pour faire croire, comme toi, que sa parole vient du fond des choses.

⁵⁴ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

Car l'État veut absolument être la bête la plus importante sur la terre ; et tout le monde croit qu'il l'est – ⁵⁶.

Il est possible de remarquer, encore une fois, comment les Modernes concentrent leur attention sur des aspects complètement différents de ceux qui intéressent les Anciens ; la perte du sentiment d'amour pour la vérité se manifeste particulièrement au cœur des États absolus, où la vérité est incarnée et représentée par le souverain lui-même et n'est plus une entité qui transcende l'histoire et ses acteurs. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, à cause de l'introduction de la notion de sujet, le monde devient de plus en plus anthropocentrique et, par conséquent, les souverains absolus deviennent le « centre du centre ». Il s'ensuit que, désormais, le parcours d'aboutissement à la vérité perd sa valeur, puisque celle-ci n'a plus le caractère de recherche, et donc de quelque chose qui est caché et doit être *dévoilé* – l'*aletheia* des grecs – mais assume une signification d'évidence, de quelque chose qui se présente à ceux qui la re-présentent, elle dévient assujettie et soumise au représentant, l'homme lui-même ; si donc la société humaine est constituée d'une hiérarchie précise et préétablie, celui qui se trouve au sommet de la pyramide sociale est lui-même le producteur et l'incarnation de la vérité, qui est témoignée par ses sujets. Ici se révèle le caractère hypocrite de la Modernité, dénoncé par les partisans des Anciens. Si la vérité est un fait et non pas un processus, une recherche, le christianisme, professé par les Modernes et retenu l'unique religion capable de combattre la superstition et les croyances des païens, perd son attribut fondamental et distinctif, c'est-à-dire la recherche intérieure et personnelle de la vérité, la compréhension du verbe divin et, par conséquent, la *révélation*, pierre fondante de la religion chrétienne.

Tassoni reconnaît une négativité du christianisme promulgué par les travaux littéraires des Modernes puisqu'il y trouve un caractère trop « populaire » et un manque de noblesse, qui au contraire distingue les Anciens, promoteurs de la grandeur, de la force de l'âme et de la liberté d'esprit de l'héroïsme : Fumaroli observe que « les Modernes sont plus

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, *op. cit.*, p. 188-189.

faibles, eux et leur langues, parce qu'ils excellent dans les genres 'populaires', qui portent tous la marque chrétienne, soit de l'adoucissement sentimental des âmes, comme la pastorale, soit de leur penchant servile au ressentiment méchant, comme la satire »⁵⁷.

Tassoni, bien avant Nietzsche, identifie le côté obscur du christianisme, c'est-à-dire le *ressentiment*, qui n'est qu'un attribut de ce que nous avons appelé volonté de puissance négative ou, si l'on veut, volonté de domination ou d'assujettissement : cette caractéristique de l'esprit moderne émerge, d'après Tassoni, dans les ouvrages littéraires des Modernes qui, à travers l'utilisation d'un genre tel que la parodie de l'épopée antique, mettent en évidence leur besoin de *réaction* et l'effective inhabileté générale de créer quelque chose, soit-il une œuvre artistique ou littéraire, *ex nihilo*. L'originalité promulguée par les Modernes en France, en particulier par Perrault, dont nous analyserons le rôle à l'intérieur de la Querelle des Anciens et des Modernes dans la partie suivante, se révèle dans toute son impossibilité. En classant la grandeur d'âme et la noblesse des Anciens en tant que superstition, naïveté ou paganisme, les représentants de la Modernité se rendent protagonistes d'une réaction qui n'est que négative et destructrice. Les genres modernes, comme l'opéra, la parodie, le conte de fées, ont tous une tendance à capturer l'œil du lecteur ou du spectateur en lui présentant un effet de prétendue merveille. En parlant de la perspective de ceux qu'il appelle les « esprits libres », Nietzsche analyse le besoin esthétique de *l'apparence surprenante* qui guide les créations artistiques des Modernes et leur idée de vérité, associées clairement à la religion chrétienne :

En dernière instance, il y aurait lieu de se demander, avec quelque raison, s'il n'y avait pas un certain raffinement esthétique à retenir l'humanité dans un si long aveuglement : elle exigeait de la vérité un effet *pittoresque*, elle exigeait de même que celui qui cherche la connaissance produise sur les sens une forte impression⁵⁸.

⁵⁷ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 256.

Pour agir et créer véritablement à partir de soi-même, il est nécessaire une grandeur d'âme et une liberté de l'esprit que le Modernes ne possèdent point, puisqu'ils ne sont pas disposés à *vivre leur propre déclin*, à *se sacrifier pour la création*, leurs esprits n'étant pas accoutumés à la grandeur, à la vertu qui donne et se donne : « Il faut que tu veuilles te brûler dans ta propre flamme : comment voudrais-tu te renouveler sans t'être d'abord réduit en cendres ! [...] J'aime celui qui veut créer plus haut que lui-même et qui périt ainsi. – »⁵⁹, remarque Nietzsche. La possibilité qui leur est permise est seulement celle de la *réaction coactive*, leur prétendue activité et originalité créative n'étant qu'une réponse réactive à ce qu'ils ne supportent pas. Nous avons déjà remarqué la tendance moderne de construire une dialectique destructive, où le négatif du ressentiment émerge vainqueur de la bataille des valeurs. Tassoni souligne le côté politique de la religion chrétienne et Nietzsche, dans *l'Antéchrist*, en présente les caractéristiques principales :

Une certaine disposition à la cruauté, envers soi-même et envers les autres, est essentiellement chrétienne ; de même la haine des incrédules, des dissidents, la volonté de persécuter. [...] Chrétienne est la haine mortelle contre les maîtres de la terre, contre les « nobles » – et en même temps une concurrence cachée et secrète (– on leur laisse le « corps », on ne veut que « l'âme » –). Chrétienne est la haine de l'*esprit*, de la fierté, du courage, de la liberté, du *libertinage* de l'esprit ; chrétienne est la haine contre les *sens*, contre la joie des sens, contre la joie en général...⁶⁰

On a donc deux visions complètement différentes de la Modernité : les Anciens en reconnaissent les côtés positifs et les côtés négatifs, en proposant une critique constructive qui puisse dire la totalité de cette époque. Les Modernes, au contraire, ne critiquent que l'Antiquité et exaltent leur propre temps en le décrivant comme le sommet du progrès humain du point de vue scientifique, technique, administratif et, par conséquent, littéraire et moral, puisque « quand on a la chance de vivre dans le siècle présent de l'ère chrétienne, et du côté catholique, la

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, *op. cit.*, p. 89-90.

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, *op. cit.*, p. 267-268.

résignation aux maux habituels de cette terre et la célébration de l'ordre des choses tel qu'il se présente aujourd'hui doivent maintenir dans le contentement tous les contemporains »⁶¹.

Ce type de raisonnement plaît particulièrement au cardinal de Richelieu, qui lutte contre la conviction de son temps selon laquelle le monde allait « de mal en pis » : en créant, en 1635, l'Académie française, le cardinal se révèle, dès le début, un partisan convaincu de la Modernité et cherche constamment de la promouvoir. En 1641, quatre ans après la parution du *Discours de la méthode* de Descartes, un auteur presque inconnu, le Sieur de Rampalle, adapte en langue française le discours que l'italien Dom Secondo Lancelotti avait adressé à Urbain VIII. Il s'agit d'une véritable apologie de la Modernité et de la politique culturelle du pape. Le Sieur de Rampalle dédie sa version de cette œuvre, intitulée *L'Erreur combattue, discours académique où il est prouvé curieusement que le monde ne va point de mal en pis*, au chancelier Pierre Séguier, protecteur de l'Académie et conseiller influent du cardinal de Richelieu. L'auteur considère l'âge de Richelieu comme l'acmé de la Modernité parce que « la raison ne peut qu'aller en avançant : pour elle le temps est le père de la vérité »⁶². Il est possible de remarquer, dans le texte de Rampalle, une idée déjà bien établie de *progrès*, point cardinal de la pensée des Modernes, lorsque l'auteur décrit la *praxis* sanguinaire de l'état de Rome antique :

Mais puisque je dois combattre de front votre erreur touchant la prétendue corruption de ce siècle, et vous faire voir que les vices n'y règnent pas plus absolument qu'aux âges passés, avant que je m'éloigne des pernicieux auteurs de ces proscriptions sanguinaires, voyez si notre temps a de quoi vous fournir un exemple de cruauté comparable à celle du funeste Triumvirat, qui fit massacrer de sang-froid deux mille chevaliers romains, coupa la gorge à deux cents sénateurs et remplit toute la ville de funérailles. La même république un peu de temps auparavant vit en moins de huit jours quatre mille sept cents citoyens immolés à la vengeance de Sylla, qui pour se souler plus longtemps du malheur de son ennemi, voulut voir arracher lentement les deux yeux à Marius avant que de le faire égorger, et par une fureur inouïe fit assommer Plétorius pour en avoir témoigné de la

⁶¹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 90.

⁶² *Ibid.*, p. 93.

compassion. Etrange inhumanité, de punir un sentiment de miséricorde et faire passer la pitié pour un crime⁶³ !

La thèse soutenue par Rampalle, c'est que, avec le temps, les mœurs des Modernes ont dépassé et amélioré les mœurs barbares, superstitieuses et violentes des Anciens, dont la cruauté de Rome représente un exemple significatif.

L'auteur le plus productif entre les partisans des Modernes sous Richelieu est, cependant, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, le porteplume préféré du cardinal ; auteur de nombreuses pièces théâtrales, selon le modèle conçu avec Richelieu, il est le prédécesseur, en ce qui concerne la Querelle, de Charles Perrault :

À bien des égards, la carrière de Desmarets établit, dès le règne de Louis XIII, un modèle qu'imitera Charles Perrault sous Louis XIV. C'est un *cursus honorum* d'écrivain haut fonctionnaire, entièrement dévoué au service de l'État à la fois par les charges administratives qu'il exerce et par les écrits qu'il publie, et qui ont tous pour but de persuader l'opinion publique et les lettrés que toutes choses, piété, belles-lettres, beaux-arts, doivent s'accorder harmonieusement à l'ordre supérieur dispensé à la France par la raison royale d'État⁶⁴.

La figure de Desmarets se révèle très intéressante parce qu'elle nous permet de comprendre comment l'organisation de l'État absolu joue un rôle de remarquable importance en ce qui concerne la formation de celle qui sera la classe sociale dominante jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire la bourgeoisie. Sous le règne de Louis XIII et, ensuite, de Louis XIV, il ne s'agit pas encore de la bourgeoisie qui sera la protagoniste de la révolution française plus d'un siècle plus tard mais, cependant, il est possible de reconnaître certains traits communs qui annoncent la bourgeoisie proprement dite. Le caractère du bourgeois se forme à l'intérieur de l'État absolu, où le fonctionnaire, en ce cas Desmarets, travaille et exécute les ordres qui lui sont donnés, en acceptant une condition de *servitude volontaire* pour s'adapter et s'identifier à la

⁶³ Nicolas de Rampalle, *L'Erreur combattue. Discours académique où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*, Paris, Augustin Courbé, 1641, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 233.

⁶⁴ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 107.

raison d'État qui domine l'époque afin de se défendre et, en même temps, d'attaquer et de dominer ce qu'il ne réussit pas à conquérir individuellement. Cela naît de la conscience non dite mais partagée que « la vie elle-même est *essentiellement* appropriation, agression, assujettissement de ce qui est étranger et plus faible, oppression, dureté, imposition de ses propres formes, incorporation et, tout au moins, exploitation »⁶⁵ ; ce processus s'inscrit parfaitement dans la lecture de l'histoire de l'Occident en tant qu'histoire de la volonté de domination, ou histoire du nihilisme, comme le remarque Carlo Galli :

[...] la storia dell'Occidente è un perdersi della prassi nella poiesi; è il tecnicizzarsi e lo svanire dell'azione del singolo; e questo processo nasce appunto dalla volontà di potenza del soggetto che – per difendersi dal mondo, e al contempo per aggredirlo – si consegna a una mitologia razionalistica dell'unità e della totalità che impedisce proprio l'azione libera e plurale dei soggetti⁶⁶.

Comme nous avons cherché d'expliquer dans le chapitre précédent, la Modernité met de côté la signification pour se concentrer sur la méthode. La vérité perd de plus en plus d'importance, les hommes « sostituiscono il concetto con la formula, la causa con la regola e la probabilità »⁶⁷. La construction sur le papier de modèles littéraires nouveaux, conformes à l'idéologie promulguée par l'État présidé par Richelieu, est un symptôme de la crise de valeurs annoncée par Nietzsche deux siècles plus tard lorsqu'il parle de nihilisme : il s'agit de la suppression des différences, où on ne cherche plus de mettre en évidence la diversité en toute sa positivité mais on essaie d'homologuer les objets qu'on veut dominer en les rendant *con-formes* à travers une action qui est obligée de devenir *co-action*, puisque, essentiellement, « la società borghese è dominata dall'equivalente. Essa rende comparabile l'eterogeneo riducendolo a grandezze astratte »⁶⁸. La Modernité perd complètement le sens du sacré ; tout est maintenant objet de conversation et de contestation, tout doit avoir un caractère

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, dans *Œuvres complètes*, vol. 10, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1913, p. 296.

⁶⁶ Carlo Galli, « Introduzione », dans *Dialettica dell'illuminismo*, *op. cit.*, p. xxxix.

⁶⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

d'évidence et être certain, tout doit être rapetissé et englobé, parce que « *différence engendre haine* »⁶⁹. Si tout se ressemble, si tout est réduit à avoir la même valeur, si on oublie la qualité et on la substitue avec la méthode ou la formule de production, dont le but est de parvenir au succès, à l'appropriation et à l'approbation, on se trouve inévitablement sur le chemin qui mène au nihilisme, c'est-à-dire la tendance à aboutir au néant en réduisant la différence à travers la méthode. Celle-ci est la technique utilisée par les Modernes, en particulier par Perrault, pour détruire l'autorité qui environne les œuvres antiques : comme nous le verrons mieux dans les parties successives de ce travail, le point d'observation et de jugement perd sa pluralité pour s'unifier dans une unicité totalisante. Cette unicité atteint son sommet dans les sciences et est soutenue par les résultats obtenus par la nouvelle raison qui, en détruisant toute mythologie, ne se rend pas compte d'être elle-même devenue un sujet mythologique. La mise en question de l'autorité des Anciens devient donc une prérogative fondamentale pour les Modernes, qui manifestent le besoin de se libérer de ce qu'ils appellent les mythologies et les superstitions antiques :

Ma nell'eredità platonica e aristotelica della metafisica l'illuminismo riconobbe le antiche forze e perseguitò come superstizione la pretesa di verità degli universali. Nell'autorità dei concetti generali esso crede ancora di scorgere la paura dei demoni, con le immagini e riproduzioni dei quali, nel rituale magico, gli uomini cercavano di influenzare la natura. [...] Ciò che non si piega al criterio del calcolo e dell'utilità è, agli occhi dell'illuminismo, sospetto⁷⁰.

Jean Desmarets se révèle un véritable bourgeois *ante litteram* et, à travers la composition de ses œuvres littéraires, en passant par les genres les plus disparates, représente parfaitement la figure du serviteur fidèle de la raison d'État, son but n'étant que de « contribuer à l'orthodoxie de l'État absolu, et créer pour elle dans le public les conditions les plus favorables à un docile consentement »⁷¹.

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, dans *Œuvres complètes*, vol. 10, *op. cit.*, p. 311. Le passage cité est en langue française dans l'original.

⁷⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectica dell'illuminismo*, *op. cit.*, p. 14.

⁷¹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 109.

Chez Desmarests réapparaît, donc, le concept de domination, qui constitue le véritable caractère de la Modernité ; même si, pour les lettrés, il s'agit d'une domination indirecte, il est impossible de ne pas remarquer comment les ouvrages des Modernes soient liés à la raison d'État et, par conséquent, au pouvoir, dont les auteurs sont des représentants et des fonctionnaires, l'État absolu étant une machine bien huilée où chacun des membres de la cour joue un rôle bien défini et a des devoirs spécifiques à accomplir.

La liberté créative du sujet se mélange, jusqu'à s'y confondre, à la volonté du souverain, qui est à la fois reconnu en tant qu'homme et en tant que Dieu, son pouvoir étant justifié par le droit divin. Le monarque étant le seul véritable sujet, il annule la différence entre Dieu et l'être humain, deux entités qui, maintenant, se confondent et, enfin, s'unifient, en causant, de cette façon, la mort de Dieu et, par conséquent, la *crise*, pas encore aperçue mais indubitablement en marche, des valeurs fondamentales, le nihilisme, comme l'expliquent Horkheimer et Adorno :

Davanti agli dèi si afferma solo chi si sottomette senza residui. L'emergere del soggetto è pagato col riconoscimento del potere come principio di tutti i rapporti. Di fronte all'unità di questa ragione la divisione tra dio e l'uomo appare davvero irrilevante, come la ragione impassibile ha fatto notare fin dalla più antica critica omerica. Come signori della natura, dio creatore e spirito ordinatore si assomigliano. La somiglianza dell'uomo con Dio consiste nella sovranità sull'esistente, nello sguardo padronale, nel comando⁷².

Ici s'ouvre un problème d'importance remarquable, même décisive. Le sujet, soit-il Desmarests, Perrault ou n'importe quel représentant des Modernes, n'arrive pas à comprendre que, en voulant ce que veut son souverain pour le satisfaire et en gagner la faveur, il perd graduellement sa propre volonté. Celle-ci est une forme indirecte de nihilisme, où l'individu n'est pas encore arrivé à ne pas vouloir du tout mais où sa volonté *se mimétise* à une volonté plus forte et supérieure :

⁷² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 17.

Les pratiques que l'on exige dans la société raffinée : éviter avec précaution tout ce qui est ridicule, bizarre, prétentieux, réfréner ses vertus tout aussi bien que ses désirs violents, se montrer d'humeur égale, se soumettre à des règles, s'amoindrir, [...] on veut échapper à ses persécuteurs et être favorisé dans la chasse au butin⁷³.

Le sujet, en fait, comme le remarque attentivement Nietzsche, « préfère encore avoir la volonté du *néant* que de ne *point* vouloir du tout »⁷⁴. Comme l'explique Heidegger, vouloir le néant signifie « volere la sminuizione, la negazione, l'annientamento, la devastazione »⁷⁵ et, en même temps, vouloir la conservation de l'état qu'on a atteint. Cependant, si l'autoconservation est guidée par le pouvoir, comme l'est celle des Modernes, elle risque de ne pas durer, contrairement à ce qu'on peut croire, puisque « ogni forma di dominio governata dalla volontà di potenza rimane stabile in quanto si potenzia, e instabile invece in quanto si conserva »⁷⁶.

Tout cela nous ramène à l'événement, causé et vécu par la Modernité, de la mort de Dieu, qui explique de façon cohérente et exhaustive les raisons qui mènent à la crise de valeurs qui explose au XIX^e siècle et qui persiste encore aujourd'hui :

Quando la fede cristiano-ecclesiastica si spossa e perde il suo dominio sul mondo, il dominio di questo Dio ancora non scompare. Piuttosto, la sua figura si traveste, la sua richiesta si sclerotizza fino a diventare irricognoscibile. All'autorità di Dio e della Chiesa subentrano l'autorità della coscienza, il dominio della ragione, il dio del progresso storico, l'istinto sociale⁷⁷.

Tous les caractères énumérés par Heidegger reflètent parfaitement la condition dans laquelle se trouvent les Modernes et définissent le genre littéraire le plus représentatif de la Modernité, c'est-à-dire le panégyrique, dont on peut trouver le modèle dans la dédicace à

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, dans *Œuvres complètes*, vol. 7, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 37-38.

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres complètes*, vol. 11, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1900, p. 164.

⁷⁵ Martin Heidegger, « La metafisica di Nietzsche », dans *Nietzsche*, éd. Franco Volpi, Milan, Adelphi, coll. « Gli Adelphi », 1994, p. 754. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 756.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 761.

Richelieu que Desmarets écrit pour introduire sa tragi-comédie *Roxane*, de 1639 :

Ma plus grande joie est quand je pense au bonheur que j'ai d'être né du temps du grand Richelieu, et d'avoir été connu de ce sublime génie qui me force de trouver dans mon imagination des choses qui puissent approcher en quelque sorte de ce qui serait capable de lui plaire [...] ; si je sens que de moi-même je ne puis rien faire digne de vous, j'irai puiser jusque dans la source de votre grand esprit, et vous admirerez en moi des lumières, sans connaître qu'elles viennent de vous-même. Votre Éminence ne trouvera pas mauvais que je m'enrichisse de la surabondance des trésors de votre âme, et que par son moyen, j'ajoute des qualités d'esprit à celle de la volonté, lesquelles je possède à un suprême degré, qui sont celles d'être votre très humble, très obéissant, et très fidèle serviteur⁷⁸.

Il est possible de remarquer, chez Desmarets, un changement de la conception du temps par rapport à ses illustres prédécesseurs italiens, comme Boccacini et Tassoni : si ces derniers partagent une idée cyclique du temps, dérivée de l'Antiquité, pour Desmarets, comme le souligne Fumaroli, « le temps astronomique cyclique [...] a pris fin avec le christianisme, qui inaugure un temps providentiel nouveau, dont le progrès ascensionnel opère en ligne droite »⁷⁹. En outre, la dédicace de Desmarets à Richelieu montre, comme nous l'avons remarqué en précédence, une des caractéristiques typiques de l'âge moderne, celle de regarder l'histoire dont elle est la protagoniste, racontée par l'État et ses fonctionnaires, en tant que *succession de grands événements*.

L'autorité de Desmarets, comme celle de Perrault, vient directement et exclusivement de l'État, qui lui a donné une véritable condition de « homme intouchable » en tant que défenseur tout court de la Modernité et de la France gouvernée par Richelieu et, ensuite, par le Roi Soleil.

Nous ne pouvons pas dire autant pour Nicolas Boileau-Despréaux qui, avec Jean Racine, représente le défenseur le plus important de la cause des Anciens pendant la Querelle française. Il fait face à deux générations de Modernes, celle de Desmarets, qui meurt en 1676, et celle de son successeur Perrault, dont la mort date de 1703. Le célèbre

⁷⁸ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, « Dédicace à Richelieu », *Roxane*, cité par Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 127.

auteur de l'*Art poétique* devient, à l'âge avancé, « le Goethe des Français, le “classique” par excellence, victorieux des modes de son siècle, représentant vivace jusqu'au bout des “constantes” morales et littéraires éprouvées depuis l'Antiquité »⁸⁰.

Boileau connaît le succès littéraire bien avant de recevoir la faveur de Louis XIV, qui le nomme historiographe du règne en 1677, rôle qu'il partage avec Racine, trois ans après la parution de l'*Art poétique*, son œuvre capitale et véritable manifeste de la conception littéraire des Anciens. En 1684, il est élu à l'Académie française, où il présente ses compositions poétiques et défend le parti des Anciens, en cherchant, toujours avec Racine, de persuader le monarque « qu'une gloire enracinée dans la longue mémoire littéraire lui convient mieux qu'une célébrité toute moderne »⁸¹ puisque, comme l'écrit Racine dans un pamphlet contre le janséniste Pierre Nicole, membre de Port-Royal :

Sophocle, Euripide, Térence, Homère et Virgile nous sont encore en vénération [...]. Le temps, qui a abattu les statues qu'on leur a élevées à tous, et les temples mêmes qu'on a élevés à quelques-uns d'eux, n'a pas empêché que leur mémoire ne vînt jusqu'à nous. Notre siècle, qui ne croit pas être obligé de suivre votre [de Nicole] jugement en toutes choses, nous donne tous les jours les marques de l'estime qu'il fait de ce sorte d'ouvrages, dont vous parlez avec tant de mépris ; et malgré toutes ces maximes sévères que toujours quelque passion vous inspire [les *Visionnaires* de Nicole], il ose prendre la liberté de considérer toutes les personnes en qui l'on voit luire quelques étincelles du feu qui échauffa autrefois ces grands génies de l'Antiquité⁸².

L'opinion des Anciens en général et de Boileau et Racine en particulier est claire et indubitable : si on renonce à l'héritage littéraire et philosophique classique, on risque de transformer les lettres en une activité dénaturée au service total de l'État, comme en effet l'est le modèle proposé par les Modernes, qui font de leur rigueur dévote et de leur subjectivité le moyen et l'objet de leurs œuvres littéraires. D'après Boileau, au contraire, « conscience littéraire et conscience royale [...]

⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁸¹ *Ibid.*, p. 140.

⁸² Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. II, Prose, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 20.

peuvent et doivent se comprendre et s'allier pour tenir en respect la modernité d'État et de ses zéloteurs trop agressifs »⁸³.

Comme nous l'avons souligné, Boileau gagne sa célébrité dans le monde des lettres bien avant de recevoir la protection du roi et la relative pension qui dérive de ce privilège. Déjà en 1665 le manuscrit de ses *Satires* circulait entre les lettrés parisiens et, en la même année, en fut publiée une édition subreptice à Rouen, événement qui forcera l'auteur à publier une version officielle et autocensurée de son travail l'année suivante. Boileau est conscient, cependant, de l'importance, pour sa carrière d'homme de lettres, d'attirer la sympathie du roi. En même temps, il veut sauvegarder sa propre dignité et ne pas s'adresser au souverain comme le font les Modernes, à travers un panégyrique adulateur et servile. Il décide, donc, de souligner comment Louis XIV, en tant que monarque supérieur, ne mérite pas les éloges superficiels des écrivains pensionnés, qui se révèlent tout à fait indignes d'une telle figure. De cette façon l'auteur réalise un vrai chef-d'œuvre d'art rhétorique, en montrant aux collègues Modernes comment s'adresser à la maxime institution du Pays tout en gardant la dignité et l'autorité d'un homme de lettres :

[...] Grand roi, si jusqu'ici, par un trait de prudence,
J'ai demeuré pour toi dans un humble silence,
Ce n'est pas que mon cœur, vainement suspendu,
Balance pour offrir un encens qui t'est dû,
Mais je sais peu louer ; et ma muse tremblante
Fuit d'un si grand fardeau la charge trop pesante,
Et, dans ce haut éclat où tu te viens offrir,
Touchant à tes lauriers, craindrait de les flétrir.
Ainsi, sans m'aveugler d'une vaine manie,
Je mesure mon vol à mon faible génie :
Plus sage en mon respect que ces hardis mortels
Qui d'un indigne encens profanent tes autels ;
Qui, dans ce champ d'honneur où le gain est amène,
Osent chanter ton nom, sans force et sans haleine ;
Et qui vont tous les jours, d'une importune voix,
T'ennuyer du récit de tes propres exploits⁸⁴.

⁸³ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 136.

⁸⁴ Nicolas Boileau, *Discours au roi*, dans *Satires*, Paris, Imprimerie générale, 1872, t. 2, p. 61-62.

Boileau procède alors à décrire et à juger les différents styles des Modernes, adulateurs du roi : le style pompeux de l'épique qui « mêle, en se vantant soi-même à tout propos, / les louanges d'un fat à celles d'un héros »⁸⁵ ; celui du sonnet qui, « en vain se lassant à polir une rime / Et reprenant vingt fois le rabot et la lime / grand et nouvel effort d'un esprit sans pareil ! / [...] te compare au soleil »⁸⁶. Ensuite, l'auteur mène une véritable attaque aux Modernes, dont l'esprit, « [...] pour rimer des mots, pense faire des vers »⁸⁷. Boileau, par une remarquable force expressive, exalte la différence qu'il y a entre les « fonctionnaires de la littérature » et lui-même, poète de vocation et chercheur de la vérité :

Le mal est qu'en rimant, ma muse un peu légère
 Nomme tout par son nom, et ne saurait rien se taire.
 C'est là ce qui fait peur aux esprits de ce temps,
 Qui, tout blancs au dehors, sont tout noirs au-dedans :
 Ils tremblent qu'un censeur, que sa verve encourage,
 Ne vienne en ses écrits démasquer leur visage,
 Et, fouillant dans leurs mœurs en toute liberté,
 N'aille du fond du puits tirer la vérité.
 [...] Mais bien que d'un faux zèle ils masquent leur faiblesse,
 Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse :
 [...] Mais pourquoi sur ce point sans raison m'écarter ?
 Grand roi, c'est mon défaut, je ne saurais flatter⁸⁸.

La différence entre Desmarets ou Perrault et Boileau, comme nous pouvons remarquer, est substantielle ; le dernier, en fait, se réfère aux œuvres de l'Antiquité, à leurs tons et à leurs contenus ; comme l'écrit Fumaroli, « tout éloigne ce prétendu M. Prud'homme des belles-lettres du conformisme et de l'optimisme panégyriques dont Lancelotti, Rampalle, Desmarets et Perrault ont été et se veulent les entraîneurs officiels »⁸⁹.

Le jeu, cependant, entre Anciens et Modernes, est toujours le même : mettre le roi de son côté et gagner sa faveur. Boileau, dans son *Discours au roi*, met en évidence comment la méthode projetée et utilisée par les

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 64-65.

⁸⁹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 134.

Modernes est loin de la perfection qu'elle désire et qu'elle déclame et comment la Modernité elle-même n'est pas une époque incomparable et sans défauts. Le fait d'avoir un souverain supérieur et éclairé, en fait, n'exclue pas du tout la présence de sentiments tels que l'hypocrisie et la soif de pouvoir, qui se rendent explicites dans les figures des fonctionnaires de la cour, adulateurs et producteurs infatigables de faibles et hypocrites louanges de leur époque et de leur roi. Ce sont des hommes de lettres qui sont disposés à modifier, cacher ou omettre la vérité pour plaire au roi et au public, à travers la composition et l'exaltation des « grands événements » et l'utilisation du pittoresque pour orner un discours qui, à ce point-là, n'a que la forme, le sens étant complètement homologué et uniforme. Voilà ce que Boileau, qui écrit « On ne me verra point d'une veine forcée, / même pour te louer, déguiser ma pensée »⁹⁰, avait compris et cherchait à dénoncer.

Ce que Boileau souhaite faire comprendre à Louis XIV, c'est que la Modernité littéraire doit prendre les modèles de l'Antiquité comme pierre de touche, en tant qu'exemples d'amour de la vérité, grandeur d'âme et noblesse d'esprit ; la grandeur du monarque français, en fait, doit se confronter exclusivement avec la grandeur qui l'a précédé et les poètes du roi doivent tirer l'inspiration des grands poètes de l'Antiquité pour décrire de façon adéquate les exploits de la monarchie du Roi Soleil : tout panégyrique insensé et adulateur doit, d'après Boileau, recevoir le dédain du souverain :

Peut-on encore dire la vérité sans blesser ? Peut-on louer sans flatter et sans aller contre la vérité ? Écrire sous Louis XIV, sans renier les exigences éternelles de la vérité et de la beauté, sans excéder non plus les limites qu'imposent les convenances du royaume, c'est s'imposer une discipline difficile. Elle est préférable à la facilité machinale de flatter. [...] Le don spontané de la grandeur, comme son exercice, ont diminué ou se sont raréfiés chez les Modernes. Du moins peut-on ressentir cet appel de la grandeur qui était naturel chez les maîtres antiques et échapper par là à l'erreur moderne, qui consiste à se satisfaire du peu que l'on est devenu pour un public qui se satisferait volontiers de peu⁹¹.

⁹⁰ Nicolas Boileau, *Discours au roi*, dans *Satires*, *op. cit.*, p. 65.

⁹¹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 148-149.

Boileau, alors, se met en jeu pour dénoncer et combattre les tendances modernes à l'*autocélébration* et à l'utilisation du *pittoresque surprenant* pour véhiculer une prétendue vérité. La technique de l'extraordinaire comme moyen de transmission de la vérité est utilisée, comme nous le verrons plus loin dans ce travail, par Charles Perrault dans ses *Histoires ou contes du temps passé* de 1697.

L'auteur des *Satires* est profondément convaincu que la liberté littéraire s'accroît si les lettres modernes s'enracinent à la vérité permanente de la littérature antique, en se privant, de cette façon, de la servilité « moderne » qui les caractérise et en est la seule raison d'être. Boileau, ainsi, apparemment, se détache même d'Aristote, qui reconnaissait que la philosophie, « seule entre toutes les sciences, peut porter le nom de libre. Celle-là seule, en effet, ne dépend que d'elle-même »⁹². En réalité, Boileau reconnaît une liberté *de facto* de la littérature qui, tout en étant au service de l'État, conserve sa propre identité de pensée et son esprit critique et créatif. Le principal partisan des Anciens, donc, critique la plus grossière erreur des Modernes, celle de croire de pouvoir créer totalement *ex nihilo*, *authentiquement*, sans s'appuyer sur une tradition littéraire et philosophique exemplaire comme celle de l'Antiquité, en perdant, de cette façon, tous les enseignements qui avaient résisté au passage destructeur du temps. Les véritables destructeurs, en fait, ne sont que les Modernes eux-mêmes qui, contrairement aux Anciens, d'après Boileau, n'arrivent point à relancer les lettres parce qu'ils préfèrent les soumettre au désir du succès immédiat, passager et futile et à l'approbation du roi et du public, en masquant, de cette façon, les vices de leur époque.

Il s'agit, d'après Boileau, d'avoir recours à l'Antiquité pour ne pas tomber dans un état de servilité et sauvegarder la liberté de l'art et sa quête à la vérité ; le recours, comme nous l'avons dit, est toujours un retour qui garde la pluralité des sources d'origine, en cherchant de créer un art, une littérature, un langage, qui arrivent à dire l'époque dont il sont la représentation et l'interprétation, sans rentrer dans le domaine

⁹² Aristote, *Métaphysique*, t. 1, *op. cit.*, p. 10.

trompeur de l'authenticité, comme le font les Modernes et comme nous le verrons dans la partie suivante.

Deuxième partie : « Perrault et l'idéologie de la Modernité »

Les Lumières sont surtout dans le calcul de l'effet et dans la technique de production et de diffusion ; l'idéologie [...] s'épuise dans la fétichisation de l'existant et du pouvoir qui contrôle la technique.

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectique de la raison*

2.1 La pensée de Perrault et son rôle dans la Querelle des Anciens et des Modernes

Comme nous l'avons dit précédemment, Charles Perrault assume le rôle de principal représentant du parti moderne en suivant le chemin tracé par Jean Desmarets de Saint-Sorlin, véritable fonctionnaire de l'État et promoteur tout court de la Modernité promulguée par le cardinal de Richelieu : Perrault devient, en fait, sous le règne de Louis XIV, le lettré-fonctionnaire par excellence et, à travers ses travaux littéraires, répand l'idéologie socio-politico-culturelle du régime du Roi Soleil, en mettant notamment en valeur la notion de Modernité.

Adversaire littéraire de Boileau et de Racine, Perrault émerge de façon éclatante comme partisan des Modernes dans les années 1670, lorsqu'il subventionne, en tant que contrôleur général des Bâtiments du roi, plusieurs représentations de tragédies lyriques et d'opéras composés par des auteurs fortement associés au parti moderne : Lully, le musicien préféré du roi, et Philippe Quinault, dramaturge. Grâce à la position de Perrault, qui fait attribuer la salle de théâtre du Palais-Cardinal à l'Académie de musique de Lully, Quinault compose le livret pour la tragédie lyrique *Alceste*, jouée pour la première fois en janvier 1674.

Simultanément, le parti des Anciens travaille pour mettre en scène la nouvelle tragédie de Racine, *Iphigénie*, inspirée par l'œuvre d'Euripide ; la composition racinienne, représentée à Versailles devant le roi et, ensuite, jouée à l'Hôtel de Bourgogne à Paris, se révèle un

succès tel que l'avait été l'*Alceste* de Quinault : les deux œuvres reçoivent la faveur du roi, qui ne manifeste pas, cependant, une préférence nette entre les deux pièces théâtrales.

Chaque ouvrage arrive à présenter et à expliciter les différents points de vue sur la littérature et sur les *weltanschauungen* qui en émergent : si les Anciens veulent se confronter⁹³ avec les œuvres des auteurs classiques et, même en reconnaissant la tâche difficile de les égaler, cherchent de les *dépasser*, d'en aller *au-delà*, à travers une *répétition* qui se *différencie* du modèle de départ, les Modernes veulent éviter tout type de combat comparatif contre les classiques et décident, donc, d'adapter leur art aux conventions morales et de goût de leur souverain et du public. L'esprit moderne, dont Perrault se fait le promoteur, veut s'annoncer comme original et neuf, comme plus sensé et rationnel que l'esprit ancien, qui est vu comme enveloppé par la superstition et par la répétition. Celles-ci doivent être respectivement combattues par la raison et par la science, englobées par la méthode et transformées en éléments identiques, étant le résultat d'un processus de médiation entre un être et un autre :

Come i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia. Riceve ogni materia dai miti per distruggerli, e, come giudice, incorre a sua volta nell'incantesimo mitico. Vuole sfuggire al processo fatale della rappresaglia, esercitando la rappresaglia sul processo stesso. [...] Il principio di immanenza, la spiegazione di ogni accadere come ripetizione, che l'illuminismo sostiene contro la fantasia mitica, è quello stesso del mito. L'arida saggezza per cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole, perché tutte le carte dell'assurdo gioco sono state giocate, tutti i grandi pensieri sono già stati pensati, le scoperte possibili si possono costruire a priori, e gli uomini sono condannati all'autoconservazione per adattamento, quest'arida saggezza non fa che riprodurre la fantastica che respinge: la ratifica del destino, che ripristina continuamente, per contrappasso, ciò che già era. Ciò che potrebbe essere altrimenti, viene livellato⁹⁴.

L'esprit moderne, en reconnaissant la répétition selon la nature présente dans les mythes de l'Antiquité, veut la combattre et l'assujettir,

⁹³ Sur le plan étymologique, voir la double signification de la préposition latine *cum*, qui signifie « avec » mais aussi « contre ». Cela définit soigneusement le rapport des partisans des Anciens avec les auteurs classiques.

⁹⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 19-20.

en la détachant de la loi de nature pour la lier à la loi morale, dont les conventions sont tout à fait assujetties au domaine humain et au temps. De cette façon l'homme moderne s'approprie de la répétition qui, englobée par la notion moderne de progrès indéfini, se transforme en technique et en instrument de production, en augmentant son pouvoir grâce à la loi morale qui émerge comme la seule opportunité de répétition du Bien. Ainsi, l'homme se trouve dans une position double qui lui permet d'être sujet et législateur :

Il arrive que le moraliste présente les catégories du Bien et du Mal sous les espèces suivantes : chaque fois que nous essayons de répéter selon la nature [...] nous nous lançons dans une tentative démoniaque, déjà maudite, qui n'a pas d'autre issue que le désespoir ou l'ennui. Le Bien, au contraire, nous donnerait la possibilité de la répétition, parce qu'il dépendrait d'une loi qui ne serait plus celle de la nature, mais celle du devoir, et dont nous ne serions pas sujets sans être aussi législateurs, comme êtres moraux⁹⁵.

En séparant la loi morale de celle de la nature, l'homme moderne se place au centre de la loi morale elle-même et trouve en celle-ci l'instrument de médiation et nivellement des différences, qui lui permet d'identifier et accuser, comme le fait Perrault, tout type de prétendu retour à la loi de la nature, comme celui représenté par les ouvrages des auteurs classiques qui, d'après les partisans du parti des Anciens, mettent en évidence les côtés déchirants de la vie, comme le sacrifice, les passions « immorales » et l'inexorabilité nécessaire du destin. Ces aspects, d'après les Modernes, ne peuvent ni ne doivent se répéter ou être représentés, puisqu'ils sont évidemment contraires aux mœurs et aux goûts du siècle de Louis XIV. Le retour au passé – élément considéré tout à fait propre de la loi de la nature – et sa répétition différentielle⁹⁶ sont, pour la Modernité, interdits et bloqués par l'idéologie du sujet, qui est obligé à se placer au centre de toute représentation, dont il est, en plus, le générateur. La Modernité en général, et Perrault en particulier,

⁹⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1968, p. 11.

⁹⁶ Ici le mot « différentielle » a le sens qui lui donne Deleuze. Il s'agit de la répétition qui ne répète pas toujours le même élément mais qui, en répétant, répète de façon non identique, en gardant les différences des éléments répétés qu'elle-même présuppose.

cherchent à réduire la complexité et la multiplicité du monde et de l'expérience dans la cage de la forme, soit-elle de caractère esthétique ou idéologique : la *gestalt* générée, proclamée, propagée et utilisée par les Modernes atteint parfaitement le but de dominer un monde qui ne peut qu'être pure *vorstellung*, où il n'y a pas de place pour le domaine de la différence. Où tout est nivelé, la *bildung*, l'acte de se donner une forme qui vit la métamorphose en reconnaissant sa propre différence à l'intérieur de la répétition du destin, se révèle en toute son impossibilité. La plasticité est perdue, la formule s'élève à règle irremplaçable, « non solo le qualità vengono dissolte nel pensiero, ma gli uomini sono costretti alla conformità reale »⁹⁷. L'instantanéité perd toute sa valeur cognitive et est désormais remplacée par la médiation, qui ne signifie pas patience mais plutôt contrôle, immobilité déguisée en mouvement. Le destin, l'élément caractérisant le tragique et le sens qui en dérive, est tout à fait supprimé et, ensuite, transformé⁹⁸ : la répétition tragique des auteurs classiques et des partisans des Anciens est confondue avec la copie, le manque d'originalité, le pédantisme et, par conséquent, est condamnée et parodiée. Si, pour les classiques, les limites sont données à l'être humain par le destin et par les dieux, entités extérieures et incommensurables, pour l'homme moderne la seule et véritable limite est sa propre loi morale, parfaitement mesurable et intériorisée, voire dominée ; « Ezzo [les lumières] fa ciò che Kierkegaard cita a lode della sua etica protestante e che appare già, nel ciclo delle leggende di Ercole, come uno degli archetipi del potere mitico : recide l'incommensurabile »⁹⁹. L'énorme différence se trouve dans la nature de la limite : si, d'après les Anciens, la limite est extérieure à l'homme, qui la reconnaît et doit la respecter, d'après les Modernes elle est

⁹⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 20.

⁹⁸ Le destin dont nous traitons ici n'a rien à voir avec l'idée de destin promulguée par les Modernes et par Perrault. Comme nous le verrons par la suite, Perrault a une conception tout à fait bourgeoise du destin : d'après lui, le celui-ci n'est qu'une succession d'événements qui définissent le péché et le châtement de ceux qui les vivent. Dans ce passage, au contraire, nous considérons le destin en tant que quelque chose qui *est*, qui *est fixé* et qui *fixe* nécessairement, comme le montre l'étymologie du mot : du latin *de* et *stanare*.

⁹⁹ *Ibid.*

immanente à l'être humain lui-même, qui en est le créateur, le représentant et en donne un sens tout à fait moral.

Justement du point de vue moral part la critique que Perrault dirige à la tragédie d'Euripide, dont la version de Quinault est, d'après le lettré-fonctionnaire, une amélioration ; dans son dialogue *La critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste*, publié en 1674, Perrault défend le livret de Quinault, accusé d'avoir caricaturé la tragédie d'Euripide, en présentant les aspects de l'œuvre du tragique grec que l'auteur français n'a pas retenu parce qu'il les considérait gênants et inadéquats pour les conventions sociales et morales de son époque. Perrault, alors, exalte les nouvelles introductions écrites par Quinault, digne de les avoir inventées lui-même de son génie, véritables exemples d'art mesuré qui efface toutes les différences présentes entre la Modernité et les classiques, coupables de ne pas avoir les mêmes mœurs, normes et limites de la France de Louis XIV. L'action que Perrault exalte, c'est la normalisation des différences : elle se met en place grâce à la modification de l'intrigue, qui ne dévient qu'une série d'épisodes qui perdent toute leur signification intrinsèque pour laisser la place à une signification socio-morale, explicitée par ce que Perrault et les Modernes appellent des « surprises agréables », aptes à délivrer le lecteur-spectateur de la prétendue inquiétude générée par l'intrigue. L'action défensive de Perrault arrive, en partie, à systématiser la méthode qui donne la vie à ce que Horkheimer et Adorno appellent l'*industrie culturelle*, dont nous parlerons ensuite, que Marc Fumaroli présente brièvement mais attentivement dans son analyse du livret de Quinault :

Tout au long de la Querelle, qu'il s'agisse d'Euripide ou d'Homère, ce sont sous Louis XIV les Anciens qui admettent ce qu'il y a de vif, de déconcertant, de déchirant dans la représentation de la vie humaine par les poètes antiques, tandis que les Modernes sont favorables à des conventions morales et esthétiques uniformes et confortables. [...] La même distance sépare la tragédie d'Euripide du livret de Quinault que *Notre-Dame de Paris* de Hugo du scénario qu'en ont tiré, pour un public conditionné par les stéréotypes et le *happy end* hollywoodiens, les studios Disney¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 167-168.

Le véritable but de la littérature des Modernes, c'est de plaire au roi et au public, le dernier étant désireux de voir représentées des œuvres littéraires qui mettent en scène un « divertissement confortable »¹⁰¹, dont Perrault compose l'exemple le plus significatif, c'est-à-dire les *Histoires ou contes du temps passé*, que nous analyserons plus en profondeur dans la partie suivante.

Afin de plaire à un public homogène qui a des attentes spécifiques, l'action de normalisation et suppression des différences devient fondamentale ; de cela naît le *leitmotiv* le plus utilisé par les Modernes contre les Anciens, c'est-à-dire l'accusation de pédantisme. Perrault, en particulier, n'hésite pas à répondre à la critique de Racine à sa défense de la tragédie lyrique de Quinault, en attaquant l'auteur d'*Iphigénie* et tout le parti des Anciens :

Il est bien vrai que ceux qui enseignent la jeunesse, ne sont pas les seuls qui font profession d'adorer les écrits des Anciens, je dis adorer, puisque renonçant à toutes les lumières de leur esprit, ils traitent de divin tout ce qu'ils lisent, lors même qu'ils ne l'entendent pas : mais il est bon d'en savoir les raisons. Les uns suivent en cela l'impression qu'ils ont reçue de leurs régents, et demeurent toujours écoliers sans s'en apercevoir. Les autres conservent un amour pour les auteurs qu'ils ont lus étant jeunes, [...] d'autres tâchent par là de mettre à plus haut prix l'avantage qu'ils prétendent avoir d'entendre parfaitement ces excellents auteurs, où ils s'imaginent puiser les bonnes choses dans leur vraie source et les voir dans le centre de la lumière pendant que le reste des hommes est dans la bourbe et dans l'obscurité. D'autres enfin plus politiques encore, ayant considéré qu'il est nécessaire de louer quelque chose en ce monde, pour n'être pas accusés de n'estimer qu'eux-mêmes et leurs ouvrages, donnent toutes sortes de louanges aux Anciens pour être dispensés d'en donner aux Modernes¹⁰².

Cependant, les attentions de Perrault ne suffisent pas aux Modernes pour vaincre les partisans des Anciens qui, avec le temps, gagnent toujours plus de popularité et d'appréciation. Le lettré-fonctionnaire, alors, publie en 1687 son poème *Le siècle de Louis le Grand*, réponse moderne aux œuvres de Racine et de Boileau, où l'auteur exalte le roi

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰² Charles Perrault, *Lettre à Monsieur Charpentier sur la préface de l'« Iphigénie » de M. Racine*, dans Philippe Quinault, *Alceste*, suivi de *La Querelle d'Alceste, Anciens et Modernes avant 1680*, éd. critique publiée par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, Genève, Droz, 1994, p. 120-121.

de France, en soutenant que sa grandeur – l’acmé du progrès de la raison – ne peut être chantée que par les Modernes, « car seuls ils savent le [le roi] replacer dans la juste perspective, qui n’est pas celle d’une Renaissance française prolongée »¹⁰³.

Dans le poème didactique de Perrault, l’idée de progrès, insérée dans une conception encore cyclique du temps, arrive à imprégner toute comparaison entre les arts antiques et les arts modernes ; l’idée présentée par la Modernité est celle d’un homme *universaliste*, qui reçoit tous ses instruments de la nature immuable et qui peut atteindre à la grandeur grâce à des circonstances favorables comme, par exemple, la direction d’un souverain excellent : c’est le cas, d’après Perrault, de la Modernité du siècle de Louis XIV.

En introduisant la comparaison entre antique et moderne, Perrault présente une variété d’auteurs classiques ; il attaque le traducteur des œuvres de Platon, coupable, d’après lui, de ne pas avoir conservé « la grâce et tout le sel attique »¹⁰⁴ du philosophe grec, en rendant ses dialogues inlisibles, même pour le « lecteur le plus âpre et le plus résolu »¹⁰⁵. Justement, l’attaque de Perrault se focalise non pas sur l’auteur grec lui-même, mais sur son traducteur en langue française, M. l’Abbé de Maucroix, « partisan de l’Antique »¹⁰⁶ et collaborateur de La Fontaine ; Platon est, en effet, presque inattaquable par la Modernité, qui essentiellement utilise le modèle de sa doctrine éthico-morale, en la transférant dans une optique chrétienne. Tout à fait différent est le traitement réservé à Aristote :

Chacun sait le décri du fameux Aristote,
En physique moins sûr qu’en histoire Hérodote ;
Ses écrits qui charmaient les plus intelligents,
Sont à peine reçus par nos moindres régents.
Pourquoi s’en étonner ? Dans cette nuit obscure
Où se cache à nos yeux la secrète Nature,
Quoique le plus savant d’entre tous les humains,
Il ne voyait alors que des fantômes vains.

¹⁰³ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁴ Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1687, v. 22.

¹⁰⁵ *Ibid.*, v. 23.

¹⁰⁶ *Ibid.*, v. 21.

Chez lui, sans nul égard des véritables causes,
Des simples qualités opéraient toutes choses,
Et son système obscur roulait tout sur ce point,
Qu'une chose se fait de ce qu'elle n'est point¹⁰⁷.

En attaquant la philosophie naturelle et les connaissances astronomiques des antiques, Perrault veut exalter le progrès technique de son époque, qui a découvert la circulation du sang et a inventé le télescope et le microscope, qui confirment la supériorité objective des sciences modernes sur celles de l'Antiquité :

Grand Dieu, depuis le jour qu'un art incomparable
Trouva l'heureux secret de ce verre admirable
Par qui rien sur la Terre et dans le haut des cieux,
Quelque éloigné qu'il soit, n'est trop loin de nos yeux,
De quel nombre d'objets d'une grandeur immense
S'est accrue en nos jours l'humaine connaissance !
[...]
Par des verres encor non moins ingénieux,
L'œil voit croître sous lui mille objets curieux,
Il voit, lorsqu'en un point sa force est réunie,
De l'atome au néant la distance infinie ;
[...]
L'homme de mille erreurs autrefois prévenu,
Et malgré son savoir à soi-même inconnu,
Ignorait en repos jusqu'aux routes certaines
Du Méandre vivant qui coule dans ses veines¹⁰⁸.

Perrault procède alors à analyser l'art oratoire et la rhétorique des classiques, qu'il reconnaît être supérieurs à ceux des Modernes, qui n'ont pas d'auteurs tels que Cicéron et Démosthène, tout à fait brillants lorsqu'il s'agit d'émouvoir les foules et de combattre leurs adversaires. La Modernité, cependant, renonce volontiers à cette habileté, qui ne fait que diviser l'État, en le rendant sujet aux passions du peuple et ne permettant pas son développement.

En ce qui concerne l'art littéraire par excellence, c'est-à-dire la poésie, Perrault reconnaît sans hésiter la grandeur d'Homère, le plus grand parmi les poètes antiques ; il lui arrive de remarquer, cependant, comment l'œuvre homérique aurait été meilleure « si le Ciel favorable

¹⁰⁷ *Ibid.*, v. 25-36.

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 41-62.

à la France / Au siècle où nous vivons eût remis ta [sa] naissance »¹⁰⁹.
La capacité poétique d'Homère lui aurait permis de corriger les erreurs
et les défauts de son époque, en adaptant son poème au goût et aux
mœurs de la Modernité française, point de départ de toute évaluation :

Ton génie abondant en tes descriptions
Ne t'aurait pas permis tant de digressions,
Et modérant l'excès de tes allégories,
Eût encor retranché cent doctes rêveries
Où ton esprit s'égare et prend de tels essors
Qu'Horace te fait grâce en disant que tu dors¹¹⁰.

Encore une fois, le processus de normalisation mis en place par les
Modernes s'applique aux ouvrages des auteurs classiques : la critique
explicitée par la Modernité porte uniquement sur les domaines moraux
et de coutume de l'Antiquité, ceux-ci étant les seuls aspects passibles
de critique, en tant qu'éléments extérieures au sujet qui, pour s'en
défendre, les assujettit en les normalisant.

Après Homère, Perrault affronte les autres grands poètes de
l'Antiquité : Ménandre, Virgile et Ovide. Tous les trois possèdent des
habiletés artistico-poétiques excellentes mais, par rapport aux grands
auteurs de la Modernité, comme Molière et Corneille, ils n'ont pas
connu la célébrité de leur vivant. Perrault se demande ironiquement,
alors, quel sera le niveau de célébrité atteint par ces fameux lettrés
modernes une fois qu'ils seront décédés ; comme le remarque Fumaroli,
« c'est une affaire, dirions-nous, non de génie mais de réception »¹¹¹ :

Mais ces rares auteurs qu'aujourd'hui l'on adore,
Étaient-ils adorés quand ils vivaient encore ?
Écoutons Martial, Ménandre, esprit charmant,
Fut du théâtre grec applaudi rarement ;
Virgile vit les vers d'Ennius le bonhomme
Lus, chéris, estimés des connaisseurs de Rome,
Pendant qu'avec langueur on écoutait les siens,
Tant on est amoureux des auteurs anciens,
Et malgré la douceur de sa veine divine,
Ovide était connu de la seule Corinne.
[...]

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 113-114.

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 143-148.

¹¹¹ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 20.

Combien seront chéris par les races futures
Les galants Sarasins, les aimables Voitures,
Les Molières naïfs, les Rotrous, les Tristans,
Et cent autres encor délices de leur temps ?
Mais quel sera le sort du célèbre Corneille,
Du théâtre français l'honneur et la merveille,
Qui sût si bien mêler aux grands événements
L'héroïque beauté des nobles sentiments¹¹² ?

La célébrité et le succès sont, comme nous l'avons montré plus haut, des caractéristiques importantes pour la Modernité qui, de façon parfaitement cohérente avec son esprit de normalisation et d'appropriation de tout ce qui est différence, altérité et extériorité, considère la réception de l'œuvre d'art comme étant plus importante que l'acte de création. Le raisonnement en faveur de cette conception est le suivant : pour dicter une mode dans le champ littéraire, il est nécessaire de connaître de manière approfondie le public et la partie de la société qui le constitue. Cela signifie qu'il faut faire partie, d'une certaine façon, du public qu'on veut satisfaire. Une fois qu'on connaît le goût et les attentes des lecteurs, on leur donne ce qu'ils demandent, en s'assurant le succès et les louanges. Or, dans une société telle que celle de la cour de Louis XIV, où la loi du sujet est la seule loi possible, il faut que le travail artistique focalise son attention sur les aspects qui appartiennent à cette société elle-même, c'est-à-dire ses aspects fondateurs, ceux qui sont enracinés aux particularités plus intimes du groupe social : le goût et la morale. Dans une société qui s'admire et se considère comme supérieure aux précédentes et génératrice de valeurs, voir son propre reflet dans l'œuvre d'art signifie s'autoreprésenter en se reconnaissant comme la seule véritable certitude, c'est-à-dire la représentation qui a lieu à partir du *cogito*. L'art devient donc l'instrument privilégié pour l'autoreprésentation, c'est-à-dire la certitude du contrôle sur la réalité, en se transformant dans le fétiche de la société qu'il représente. La célébrité et le succès, alors, ne sont que des instruments que la société et les artistes cherchent, forment et utilisent afin de s'autoconfirmer. Il s'agit de la répétition provenant du Bien ou, pour mieux dire, de l'idée de Bien, qui, en s'affirmant,

¹¹² Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, op. cit., v. 153-184.

confirme la loi morale et le goût d'où elle dérive. Tout cela n'est, comme nous l'avons remarqué précédemment, qu'une tentative d'autoconservation. L'observation de Perrault sur la célébrité des auteurs modernes dans leur temps par rapport à celle des auteurs classiques dans le leur ne fait que souligner l'énorme différence entre ces deux sociétés : la société moderne, qui atteint à l'universalisme de la nature humaine et à la domination sur le réel, et la société antique, qui en propose un relativisme, voire une historicisation. L'affirmation de Perrault, en outre, se révèle en toute sa pauvreté idéologique puisqu'elle met en évidence la seule méthode que les Modernes peuvent utiliser pour gagner la Querelle : la coaction d'un point de vue particulier – le garde des différences et de la pluralité – mise en place par la notion d'universalité, dont l'anthropocentrisme égotique du *cogito* est l'essence.

En partant de la littérature, Perrault continue, dans son poème, l'éloge de la supériorité de la Modernité sur l'Antiquité en ce qui concerne la totalité du domaine artistique, de la peinture, à la sculpture, à l'architecture, à la musique. Tous ces arts peuvent se retrouver dans le palais de Versailles, véritable symbole de la puissance, non seulement artistique, de l'époque de Louis XIV. D'après Perrault, c'est le Roi Soleil, en fait, la marque authentique de la supériorité des Modernes sur les Anciens. Il en est la preuve irréfutable :

Les siècles, il est vrai, sont entre eux différents,
Il en fut d'éclairés, il en fut d'ignorants ;
Mais si le règne heureux d'un excellent Monarque
Fut toujours de leur prix et la cause et la marque,
Quel siècle pour ses rois, des hommes révééré,
Au siècle de LOUIS peut être préféré ?
De LOUIS qu'environne une gloire immortelle,
De LOUIS des grands rois le plus parfait modèle¹¹³.

Voilà, alors, la « surprise agréable » du plus important représentant des Modernes : c'est Louis XIV, le sujet par excellence, le protagoniste du succès de la Modernité par rapport à l'Antiquité et à toutes les ères précédentes. Si, en fait, la nature donne aux hommes les mêmes

¹¹³ *Ibid.*, v. 458-465.

instruments de génie, c'est celui qui gouverne, s'il a un esprit éclairé, à les améliorer. Perrault fait ici une opération rhétorique et stratégique de grande intelligence, puisqu'il s'écarte de la Querelle en se substituant avec le roi lui-même, c'est-à-dire celui qui, étant le sujet suprême, arrive à décider plus que les autres ce qui est à l'intérieur ou à l'extérieur de son autoreprésentation et, donc, à définir les limites, qui ne peuvent être que morales, du monde. Perrault, alors, à travers l'adaptation à un état de servitude volontaire, arrive non seulement à s'autoconserver, comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente, mais à s'autoreprésenter en imposant au monde représenté les limites morales qu'il a conquises, dont la répétition de la structure et des formes adoptées en est la confirmation¹¹⁴.

Perrault, comme nous l'avons remarqué, accuse les Anciens de pédantisme et d'adoration. Dans le premier volume de son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, l'auteur donne une définition, qui est en même temps une critique, de l'idée d'adoration :

L'ABBÉ : Quand on dit adorable, on veut dire adorable ; car enfin en quoi consiste l'adoration sinon à reconnaître une perfection infinie dans ce qu'on adore, et à s'y soumettre tellement que, contre le témoignage de ses sens et de sa raison, on y trouve tout admirable, et même d'autant plus admirable que l'on ne le comprend pas ? N'est-ce pas là cette disposition respectueuse où sont presque tous les savants et tous les partisans zélés de l'Antiquité ? Pour en être convaincu, il ne faut que voir ce nombre infini d'interprètes qui tous, l'encensoir à la main, s'épanchent en louanges immodérées sur le mérite de leurs auteurs, et regardent comme des oracles les endroits obscurs qu'ils n'entendent pas¹¹⁵.

Or, l'affirmation de Perrault rentre de droit dans l'approche moderne de centraliser l'époque présente au détriment des époques passées. Cela s'inscrit parfaitement dans l'idéologie du sujet, qui n'accepte point une réalité qui ne soit pure autoreprésentation. Il est bien visible, en fait, comment Perrault et les partisans des Modernes utilisent sans réserve le panégyrique afin de louer leur souverain. La louange et l'adoration ne

¹¹⁴ La répétition de la structure et de la forme sera la véritable caractéristique des contes de fées de Perrault, comme nous le verrons par la suite.

¹¹⁵ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. I, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 366-367.

posent donc pas de problème : est-ce que les Modernes ont, alors, un souci avec un certain type de louange ?

La véritable problématique, c'est la louange de ce qui est hors du domaine spatio-temporel de la Modernité : encore une fois, on a la démonstration que le but de l'art n'est plus la qualité du génie producteur, mais plutôt son assujettissement au canon de l'autoreprésentation qui normalise les différences. La question, d'après Perrault, n'est plus la qualité de l'œuvre d'art, mais la puissance de l'homme dans l'époque dans laquelle il opère. L'auteur du *Parallèle des Anciens et des Modernes* arrive, plutôt hypocritement, à juger négativement les louanges des partisans des Anciens et à ignorer ses propres *captationes benevolentiae* envers Louis XIV tout simplement parce qu'*il en a le pouvoir*¹¹⁶. Le but de Perrault n'est pas de créer des œuvres littéraires qui soient meilleures que celles des Anciens, mais plutôt de montrer comment le domaine culturel n'est devenu qu'une simple représentation de la domination universelle du monarque français, désormais véritable *deus ex machina* de la vie culturelle de son pays.

Les Modernes, et Perrault *in primis*, veulent montrer la puissance de leur roi qui est, en degré inférieur, la leur ; ils se proposent comme les inventeurs de valeurs nouvelles et d'arts raffinés et moralisants et, simplement, ignorent leur hypocrisie parce que, maintenant, elle leur est permise, l'art n'étant que leur propre autoreprésentation, et donc inclusif de tout ce qu'ils peuvent accomplir. C'est la domination qui se regarde et se complaît d'elle-même, en voulant se répéter. La critique des Modernes aux Anciens n'est que le plaisir qu'ils éprouvent pour leur propre puissance, c'est le plaisir de la domination et de la division ; même le mot utilisé par Perrault, « parallèle », montre comment il n'y ait pas de contact entre une position et l'autre. La critique des Modernes englobe la position des Anciens en agissant *contre* elle et en la représentant comme portrait du négatif :

¹¹⁶ Il est important de rappeler le *cursus honorum* de Perrault qui, avec le temps, arrive au sommet de la pyramide sociale en ce qui concerne la littérature de son pays : en ayant gagné toujours plus de pouvoir, il décide de l'utiliser et, par conséquent, d'ignorer l'hypocrisie de son discours.

Pourquoi supporte-t-on maintenant déjà la vérité sur le passé le plus récent ? Parce qu'il existe toujours une nouvelle génération qui se sent en *contradiction* avec ce passé, et qui jouit, dans cette critique, des prémices du sentiment de puissance. Autrefois, la génération nouvelle voulait, au contraire, se *fonder* sur l'ancienne et elle commençait à avoir *conscience* d'elle-même, non seulement en acceptant les opinions des pères, mais en les défendant plus *sévèrement* encore, si cela était possible. Critiquer l'autorité paternelle était autrefois un vice : maintenant les jeunes idéalistes *commencent* par là¹¹⁷.

Or, la critique est positive si elle cherche à se dépasser et à aller au-delà d'elle-même et de ce qu'elle critique : ce n'est pas le cas des Modernes, qui ne critiquent que pour réduire ou détruire et, en détruisant, tombent dans l'illusion d'avoir créé quelque chose de nouveau. On passe, tout simplement, d'une idole à une autre, de Dieu, au roi, à l'État ; celui-ci est, en fait, le véritable inventeur de tout type de morale et de mœurs, comme le remarque Nietzsche :

L'État, c'est le plus froid de tous les monstres froids : il ment froidement et voici le mensonge qui rampe de sa bouche : « Moi, l'État, je suis le Peuple. » [...]

Je vous donne ce signe : chaque peuple a son langage du bien et du mal : son voisin ne le comprend pas. Il s'est inventé ce langage pour ses coutumes et ses lois.

Mais l'État ment dans toutes ses langues du bien et du mal ; et, dans tout ce qu'il dit, il ment – et tout ce qu'il a, il l'a volé. [...]

« Il n'y a rien de plus grand que moi sur la terre : je suis le doigt ordonnateur de Dieu » – ainsi hurle le monstre. [...]

Elle veut tout *vous* donner, si *vous* l'adorez, la nouvelle idole. [...]

L'État est partout où tous absorbent des poisons, les bons et les mauvais : l'État, où tous se perdent eux-mêmes, les bons et les mauvais. [...]

Voyez donc ces superflus ! Ils acquièrent des richesses et en deviennent plus pauvres. Ils veulent la puissance et avant tout le levier de la puissance, beaucoup d'argent, – ces impuissants ¹¹⁸!

L'adoration de l'État est donc nécessaire à Perrault pour pouvoir transmettre, à travers ses travaux littéraires, son idéologie esthétique et morale. Il lui faut, pour renforcer sa parole, un modèle artistique *reproductible* et linéaire, qui lui permette d'achever la répétition qu'il considère comme positive, celle-ci étant autoreprésentation et conquête

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, dans *Œuvres complètes*, vol. 7, *op. cit.*, p. 194.

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, *op. cit.*, p. 66-69.

des différences : le modèle moderne par excellence sera, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le conte de fées.

L'idéologie du sujet incarne un anthropocentrisme qui s'explique dans une centralité du temps présent ; cet universalisme anthropocentrique mène à un manque d'interprétation du passé, comme le témoigne le substantiel jugement moral dont les œuvres et les mœurs des Anciens sont les victimes :

L'ABBÉ : Nous avons déjà remarqué en passant le manque de politesse des Grecs et des Romains dans les manières peu galantes dont ils traitaient l'amour, nous pouvons encore en juger par ce qui nous reste de leurs conversations. Les rois et les héros se disaient chez Homère des injures que nos crocheteurs ne se diraient pas sans se battre. [...]
Comme les Anciens n'étaient pas moins touchés que nous de tout ce qu'ils croyaient être une véritable injure, cette insensibilité qu'ils avaient pour les paroles outrageantes n'a pu avoir d'autre cause que leur peu de politesse et le peu d'attention qu'ils faisaient à la force et à la valeur de leurs expressions¹¹⁹.

Le point de vue moderne émerge notablement dans ce passage du *Parallèle* ; le point d'observation étant la Modernité, désormais extrêmement forte et enracinée, l'acte de jugement ne peut qu'être négatif, puisqu'il voit, dans la différence, la faute et l'erreur. L'idée de progrès, dont Perrault et les Modernes se font promoteurs, exige, pour se perpétuer, une vision d'ensemble qui soit complètement singulière, où la pluralité ne soit qu'un premier pas incertain et maladroit dans le chemin qui mène à la singularité. La pierre de touche d'une époque n'est jamais sa propre pluralité mais plutôt la singularité d'une autre époque : cela ne permet pas de reconnaître la multiplicité de chaque élément qui compose cette période de temps, en réduisant un phénomène qui, pour se produire, se sert de la pluralité, à un simple événement hors du sujet et, donc, à une erreur. Il n'y a jamais, chez les Modernes, une tentative d'identification avec quelque chose qui soit hors d'eux, et cela tout simplement parce que le sujet ne le permet point : tout ce qui est extérieur et constitue un élément différentiel est vu comme une menace à l'autoconservation. Le syllogisme suivi par

¹¹⁹ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. II, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1690, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 370-371.

Perrault et par les Modernes est le suivant : si je ne peux pas exercer mon pouvoir, en englobant tout ce qui est hors de moi, je ne suis pas protégé et, donc, mon identité est en danger.

Les volumes du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault sont sujets à la critique de ses contemporains, un des critiques les plus importants étant Pierre-Daniel Huet qui, dans sa *Lettre à Monsieur Perrault sur le « Parallèle des Anciens et des Modernes »*¹²⁰, remarque les fautes commises par l'auteur en composant son travail. Huet commence son attaque à Perrault en soulignant comment il a décrit les partisans des Anciens de façon incorrecte, en les représentant à travers la figure du Président et en déformant le sens de leur pensée :

Comme on ne voit pas assez clairement votre pensée sur cette question [la supériorité de l'esprit des Anciens sur l'esprit des Modernes], permettez-moi de vous dire que vous n'exposez pas aussi assez fidèlement le sentiment de vos adversaires, qui parlent sous la personne de votre Président. Quand vous lui ferez dire des sottises que personne n'a jamais dites, pour avoir lieu de les combattre et de vous égayer, la gloire n'en sera pas grande, et vous n'avancerez pas beaucoup votre victoire. [...] Il faut condamner les partisans de l'Antiquité sur ce qu'ils disent et non pas sur ce que vous leur faites dire¹²¹.

Encore une fois, comme nous l'avons remarqué précédemment, l'attitude moderne de mépriser la complexité des faits et des opinions d'autrui pour servir et satisfaire son propre sujet émerge dans les remarques d'Huet qui, ensuite, attaque le nœud fondamental de la critique que les Modernes font aux partisans de l'Antiquité, c'est-à-dire le domaine moral. Avec une invective piquante, Huet non seulement introduit dans son écrit un relativisme culturel *ante litteram*, mais critique âprement les goûts, les mœurs et les coutumes de son époque, coupables d'être trop influencés par l'opinion du public et, en particulier, des femmes, véritables destinataires et consommatrices des œuvres littéraires des Modernes, caractérisées par une brièveté et simplicité plaisantes et agréables :

¹²⁰ Pierre-Daniel Huet, *Lettre à Monsieur Perrault sur le « Parallèle des Anciens et des Modernes »*, dans *La Querelles des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*

¹²¹ Pierre-Daniel Huet, *Lettre à Monsieur Perrault sur le « Parallèle des Anciens et des Modernes »*, dans *La Querelles des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 385-386.

Vous reconnaissez encore la certitude de cette règle [juger une œuvre par sa totalité et non pas par des expressions particulières], lorsque vous dites ailleurs que la versification n'est pas essentielle au poème. Vous pouviez y joindre les mœurs et les coutumes qui le sont encore moins ; et sur ce principe toutes vos remarques se réduisent à rien. On peut dire de plus que notre nation et notre siècle, corrompus par le goût des femmes, sont ennemis des ouvrages longs et soutenus. Il ne nous faut plus que des madrigaux, des triolets et des rondeaux. À peine peut-on lire une ode entière. Peut-on élever aujourd'hui son esprit à la grandeur du poème épique ? A-t-on la patience de le lire ou de l'examiner ? Sait-on les règles par lesquelles il le faut juger ? On en juge par les mêmes règles par où l'on juge des madrigaux, par des pensées délicates, des tours agréables et des expressions fines et polies. On veut cela dans tout poème épique ; on veut qu'il soit partout madrigal, c'est-à-dire ridicule : comme qui voudrait que toute la peinture de la galerie de Versailles fût de miniature¹²².

Or, Huet reconnaît instantanément le caractère phagocytant de la Modernité lorsqu'il parle du jugement qu'elle porte sur les œuvres antiques : le point d'observation, comme nous l'avons remarqué, est toujours interne au sujet, qui normalise la différence, en la soumettant au jugement moral, c'est-à-dire à la répétition du Bien subjectif qu'on a conquis à travers l'assujettissement de tout ce qui sort du domaine de l'autoreprésentation. Huet, en outre, remarque une autre caractéristique typique de la Modernité et de ses représentants : le manque de patience. Cela n'est qu'un symptôme de la maladie qui afflige l'époque de Perrault, c'est-à-dire la hâte de *consommer* le produit littéraire qui n'a, pour but, que d'amuser le public : de cette façon, par conséquent, s'efface tout *labor* interprétatif. L'esprit *philologique* propre de l'Humanisme et de la Renaissance manque complètement chez les Modernes français, qui se contentent d'une analyse superficielle, tout simplement parce que les objets analysés n'appartiennent pas à leur canon et ne méritent pas le travail interprétatif qu'ils demandent, tout étant réduit au seul domaine moral.

Huet reproche à Perrault son regard myope, en critiquant sa perspective d'observation et de comparaison, en soulignant comment tous les défauts que l'auteur du *Parallèle* trouve dans les œuvres antiques ne concernent que la diversité des mœurs :

¹²² *Ibid.*, p. 386-387.

[...] je puis vous dire en général que presque tout le ridicule et tous les défauts que vous y reprenez ne viennent que de la diversité des mœurs et des langues. Si notre siècle et notre nation étaient les règles du bien et du bon, le différend serait bientôt vidé ; mais notre siècle étant partie en cette cause, il ne doit pas en être juge. Vous le faites juge néanmoins, en prétendant tacitement que les Anciens ont dû faire tous leurs rois semblables au nôtre, et tous leurs palais semblables à celui de Versailles. Sur ce fondement, le siècle de Louis le Grand se moquera de celui de François I^{er}, qui portait les cheveux courts et la barbe longue ; et par le même droit, celui de François I^{er} plaisantera sur ces chariots tirés par des bœufs dont se servaient les rois mérovingiens. Êtes-vous bien assuré qu'il ne viendra pas un siècle où toute la magnificence du nôtre passera pour pauvreté, et un autre plus sage que le nôtre, ennemi du luxe, amateur de la modestie, de la tempérance et de la frugalité, qui aura honte de notre vanité et de nos profusions¹²³ ?

En posant cette question, Huet met en évidence un problème capital et encore irrésolu de la Modernité : est-ce que progrès et morale peuvent coexister ? Est-ce que la morale est un moyen nécessaire pour arrêter le progrès, lorsqu'il se démontre trop assujettissant ? Ce qui est certain, c'est la diversité d'approche entre Perrault et Huet, l'une exclusive et phagocytant la pluralité, l'autre inclusive des différences.

Comme nous l'avons souligné, la critique que Huet porte sur le travail de Perrault se concentre aussi sur le rôle que l'auteur du *Parallèle* donne aux langues et à leurs différences. Huet exalte la diversité linguistique, en mettant en évidence comment les langues sont des organismes vivants et qui se métamorphosent sans cesse. Perrault, au contraire, arrive à niveler et à normaliser toute différence entre une langue et une autre, sans reconnaître la possibilité que des termes d'une langue qui ont la même signification dans une autre langue n'aient pas forcément le même usage :

La diversité des langues donne encore beau champ à vos censures, sur la supposition que lorsque des termes de différentes langues ont une même signification, ils ont aussi un même usage. Il serait pourtant aisé de vous faire voir le contraire par cent exemples. Tel mot est bas dans une langue, qui ne l'est pas dans une autre ; il plaît dans l'une et choque dans l'autre, la signification demeurant toujours la même. Dans ces paroles de Virgile : *Phyllis amat corylos*, le dernier mot est très agréable ; dites en français : *Phyllis aime les coudriers*, on s'en moquera. Les coudriers sont pourtant en latin et en français la même chose. Si l'on se sert de ce passage pour

¹²³ *Ibid.*, p. 388-389.

rendre Virgile ridicule dans les ruelles, Virgile y perdra-t-il beaucoup ? Et si un homme intelligent et connaisseur s'y rencontre, qu'en sera du goguenard et de ceux qui lui applaudiront ? Croyez-vous qu'il soit plus malaisé de ridiculiser Malherbe et tous nos meilleurs poètes par cette voie, qu'il vous l'a été de ridiculiser Homère, Virgile et Horace ? [...] Après avoir remarqué, comme vous avez fait avec justice, que nous ne savons pas assez bien le latin et le grec pour juger de leur beauté, croyez-vous le savoir assez bien pour les reprendre¹²⁴ ?

Huet rentre plus dans le détail dans la description du processus d'assujettissement lorsqu'il répond aux attaques de Perrault à l'imperfection des poèmes épiques d'Homère et de Virgile, dont le chef des Modernes critique l'incomplétude de l'intrigue, qui laisse imaginer une chose au lecteur sans effectivement la raconter¹²⁵. Huet souligne que ce procédé rhétorique fait inévitablement partie de l'art poétique et que cela met le lecteur dans une position de confiance, « pour penser tout ce qu'il faut penser sans qu'on prenne soin de le lui exprimer »¹²⁶. À partir de cette remarque, Huet souligne comment la poésie doit nécessairement, pour ne pas se trahir, avoir un côté irrationnel, aussi bien au niveau de l'intrigue, que des sentiments qu'elle exprime : sans cela, elle serait autre chose. L'auteur de la *Lettre* procède alors à défendre la présence du génie et de la fureur poétique, qui caractérisent les esprits libres, très chers à l'Antiquité et mal vus par la Modernité :

Lorsque vous blâmez ces odes libres, qui sont des écarts et sortent de leur sujet sans y rentrer, vous blâmez non seulement Horace et Pindare, mais encore les psaumes et les cantiques sacrées, et l'usage de tous les siècles et de toutes les nations. J'ai connu un homme qui promettait bien sérieusement de prouver qu'il n'y avait point de psaume de David dans lequel il ne pût montrer la cause efficiente, la cause finale, la cause matérielle et la cause formelle. Ce sentiment a été renouvelé depuis peu par un commentateur du psautier. Suivant cette règle, il n'y aura guère de différence entre un argument en forme et une ode ; et la poésie ne dépendra

¹²⁴ *Ibid.*, p. 390-392.

¹²⁵ Voir Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et de Modernes*, t. III, Paris, Jean-Baptiste Coignard Fils et Veuve Jean-Baptiste Coignard, 1692, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 379 : « L'ABBÉ : [...] Car s'il avait eu en vue la gloire des Grecs, comme beaucoup d'interprètes le prétendent, il devait insérer dans son poème, comme je viens de le dire, la prise de Troie, sans quoi tout ce qu'ils ont fait en l'assiégeant n'est que très peu de chose, et on ne conçoit pas pourquoi il a omis la ruine de cette ville, si honorable aux Grecs qu'il veut louer. S'il n'a eu en vue que la valeur et la colère d'Achille comme d'autres le veulent, il devait finir à la mort d'Hector, de même que Virgile a fini à la mort de Turnus. ».

¹²⁶ Pierre-Daniel Huet, *Lettre à Monsieur Perrault sur le « Parallèle des Anciens et des Modernes »*, dans *La Querelles des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 392-393.

plus du génie et de l'inspiration, mais des règles de la logique. Il n'y aura plus de fureur poétique, et les meilleurs dialecticiens seront les meilleurs poètes lyriques. Pour moi je suis d'un autre goût ; j'aime un esprit libre [...]. Je n'aimerais pas une promenade forcée, où je serais assujetti à marcher toujours en droite ligne et à pas comptés [...]¹²⁷.

Huet met ici en évidence le caractère fondamental de la Modernité, c'est-à-dire la volonté de domination, mise en place par l'action de normalisation des différences ; il reconnaît, en plus, l'augmentation de l'importance de la logique dans la poésie, héritage cartésien qui mène, comme nous l'analyserons par la suite, à la formation de modèles littéraires fixes, tels que le conte de fées, dont les caractéristiques fondamentales sont l'autoreproduction et la linéarité répétitive.

Dans la partie finale de sa lettre de critique au travail de Perrault, Huet se déclare tout à fait contraire à la conception que l'auteur du *Parallèle* a de la philosophie : « Je ne puis passer sans réflexion ce que vous dites, que la plus importante occupation de la philosophie est de corriger la pure nature, qui est toujours brutale »¹²⁸. Or, l'opinion d'Huet, c'est que l'occupation fondamentale de la philosophie est de « purger la nature corrompue » et de « la ramener à sa pureté »¹²⁹. Si l'idéologie d'Huet est imprégnée d'un sentiment chrétien, celle de Perrault laisse émerger tous les caractères de la Modernité dont nous avons parlé en précédence : la volonté de domination et de contrôle de la nature à travers l'assujettissement. Toute l'œuvre littéraire de Perrault, du *Parallèle* aux contes de fées, n'a pour but que de corriger les prétendues erreurs de tout ce qui n'appartient pas au domaine du sujet, c'est-à-dire la nature, les hommes des époques passées et leurs mœurs et aptitudes morales. Ce qui est curieux, c'est que Perrault, dans *Le siècle de Louis le Grand*, reconnaît l'égalité des facultés données aux hommes par la nature immuable et considère l'amélioration des sociétés comme un produit des circonstances, comme, par exemple, être gouverné par un souverain éclairé. De cet axiome dériverait, comme l'affirme Leopardi, que la morale elle-même est le produit des

¹²⁷ *Ibid.*, p. 393-394.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 405.

¹²⁹ *Ibid.*

convenances, qui changent et se transforment avec le temps et que, donc, parler de « perfection de la morale » n'a point de sens, même quand il s'agit de la morale d'inspiration chrétienne promue par Perrault :

Tutti dicono che il Cristianesimo ha perfezionata la Morale. (Ciò stesso vuol dire ch'ella non è dunque innata). Mutiamo i termini. Non l'ha perfezionata, ma rinnovata, cioè perfezionata solo relativamente allo stato in cui la società umana era ridotta, e da cui (quanto al sostanziale) non poteva più tornare indietro, come non ha fatto. Allora divenne conveniente la *nuova* morale, ossia la legge di Cristo, legge che doveva essere perpetua per la detta ragione; legge che ha fatto illecito realmente ciò che prima era lecito, e viceversa [...] ¹³⁰.

Les partisans des Anciens apprennent de leurs prédécesseurs, en particulier de l'Humanisme et de la Renaissance, à ne pas se contenter des résultats de leur recherche artistique, littéraire et philosophique. Les partisans des Modernes, et Perrault en particulier, au contraire, font ce que la morale qu'ils suivent et qui leur appartient leur permet, en rendant illicite ce qui était licite, en renversant les jugements de valeur, tout simplement parce que, à travers l'idéologie du sujet, ils ont acquis le pouvoir pour le faire, en satisfaisant leur désir de domination et de contrôle.

Pour accomplir cette tâche dans le domaine littéraire, Perrault construit soigneusement un genre littéraire qui incarne les goûts, les mœurs et la morale de la Modernité : le conte de fées. Pour ce faire, l'auteur du *Parallèle* se sert, en particulier, de l'héritage le plus important de son époque, c'est-à-dire la méthode, en arrivant à composer une œuvre qui représente peut-être son plus grand accomplissement et sa plus grande réponse aux partisans de l'Antiquité.

¹³⁰ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 588.

2.2 Le conte de fées, un genre moderne

Entre 1691 et 1695, toujours dans le cadre de la Querelle, Charles Perrault publie ses premiers contes en vers, rassemblés dans un volume, paru en 1694¹³¹, auquel l'auteur ajoute une préface en 1695. La préface de 1695 sert comme un véritable manifeste en défense du conte de fées comme genre moderne et, par conséquent, comme prise de parole en faveur de la Modernité et de son canon artistique, littéraire, idéologique et, surtout, moral.

Comme nous l'avons brièvement expliqué précédemment, Perrault projette ses travaux littéraires en vue d'un public spécifique qu'il cherche à persuader et à convaincre à supporter la cause du parti moderne. Pour faire cela, le chef des Modernes, en pleine cohérence avec l'idéologie du sujet dont il fait partie, s'approprie des fables antiques et les transforme en un genre particulièrement moderne en les adaptant à une culture et à des mœurs spécifiquement françaises. Il accomplit, encore une fois, une opération d'assujettissement en vue de normaliser ce qui apparaît externe au domaine de l'autoreprésentation, le seul possible à l'époque de Louis XIV.

La littérature devient, alors, un instrument d'autopromotion et d'autocélébration et, comme nous l'avons remarqué, la réception des œuvres littéraires se révèle une partie fondamentale du processus qui en environne la composition, comme le souligne Marc Escola :

[...] la littérature française sous Louis le Grand est en elle-même un modèle qui, loin de devoir sa réussite à l'imitation des Anciens, a trouvé ses valeurs propres dans des tradition autochtones – « populaires », médiévales, chevaleresques ou courtoises – avec ce corollaire que la vie culturelle et la langue elle-même ne doivent pas être régentées par les seuls doctes initiés aux modèles grecs et latins, mais confiées aux cercles désignés comme les héritiers de ces traditions : la cour, et en son sein le seul public des « honnêtes gens » [...], et parmi eux les femmes auxquelles le latin est épargné et par là réputées plus proches du génie de la langue¹³².

¹³¹ Charles Perrault, *Griselidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne et celui des Souhais ridicules*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

¹³² Marc Escola, *Marc Escola commente « Contes » de Charles Perrault*, éd. Bruno Vercier, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005, p. 35-36.

Les femmes de cour, auxquelles les travaux littéraires sont destinés, sont considérées comme les produits parfaits de la société galante du siècle de Louis le Grand : elles ne sont pas sujettes aux éléments extérieurs du groupe social dans lequel elles vivent, devenant, de cette façon, le produit le plus particulier de l'idéologie du sujet. Elles incarnent l'idée d'autoreprésentation que le sujet veut et doit satisfaire. Marc Escola, dans le passage cité, utilise justement le terme « désignés » pour décrire la nature auto-représentative de la réalité de la cour de Louis XIV : il s'agit de personnalités passives qui sont éduquées à développer un certain goût et une certaine prédisposition pour la vertu et le respect des mœurs, sentiments strictement liés à l'idéologie morale d'origine chrétienne promulguée par les Modernes, qui considèrent leur morale comme un perfectionnement des morales antiques.

La préface aux *Contes en vers* de 1695 définit, dès le début, le type de public auquel Perrault adresse son ouvrage, c'est-à-dire les gens de la cour, qui se distinguent des partisans des Anciens ou des érudits par leur « bon goût » :

La manière dont le Public a reçu les Pièces de ce Recueil, à mesure qu'elles lui ont été données séparément, est une espèce d'assurance qu'elles ne lui déplairont pas en paraissant toutes ensemble. Il est vrai que quelques personnes qui affectent de paraître graves, et qui ont assez d'esprit pour voir que ce sont des Contes faits à plaisir, et que la matière n'en est pas fort importante, les ont regardés avec mépris ; mais on a eu la satisfaction de voir que les gens de bon goût n'en ont pas jugé de la sorte¹³³.

Le but des contes de Perrault, c'est surtout d'amuser et d'éduquer les lecteurs à travers un sujet qui incarne les valeurs de la douceur, de la simplicité et de la politesse ; l'auteur voit dans les femmes de la cour de Louis XIV l'exemple magistral de l'application de ces qualités et, donc, en fait les destinataires principales de son œuvre, puisqu'elles représentent soigneusement les vertus promues par l'État. Dans son *Apologie des femmes*, Perrault écrit :

Peux-tu ne pas savoir que la civilité

¹³³ Charles Perrault, « Préface », dans *Contes en vers*, 1695, p. 3.

Chez les femmes naquit avec l'honnêteté ?
Que chez elles se prend la fine politesse,
Le bon air, le bon goût et la délicatesse¹³⁴.

Perrault, en effet, arrive à dire quelque chose de plus : il affirme que les femmes influencent activement la société à travers leurs qualités aimables et que, par conséquent, elles doivent être considérées comme les juges des œuvres littéraires, celles qui les légitiment. Dans le madrigal qui conclut la préface de 1695, composé par la nièce de Perrault, Mlle Lhéritier, émerge la technique de renversement de l'autorité que l'auteur utilise contre les partisans des Anciens, « où un auteur ne reçoit son autorité que d'un autre auteur déjà doué d'autorité »¹³⁵ :

Le Conte de Peau-d'Âne est ici raconté
Avec tant de naïveté,
Qu'il ne m'a pas moins divertie,
Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie
Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.
On y voit par endroits quelque traits de Satire,
Mais qui sans fiel et sans malignité,
À tous également font du plaisir à lire :
Ce qui me plaît encor dans sa simple douceur,
C'est qu'il divertit et fait rire,
Sans que ma Mère, Époux, Confesseur,
Y puissent trouver à redire¹³⁶.

À travers ce madrigal, Perrault arrive à déterminer une autre figure qui, à travers ses contes, toujours adaptés par le lettré, peut donner de l'autorité aux œuvres littéraires : il s'agit de la nourrice, véritable narratrice de récits populaires et « naïfs ».

Escola, dans l'essai que nous avons cité, analyse les caractéristiques qui rendent le conte de fées un genre moderne, dans le sens que nous avons décrit tout au long de cette dissertation, c'est-à-dire le renversement de la logique des partisans des Anciens à travers l'appropriation et l'assujettissement des différences :

¹³⁴ Charles Perrault, *Apologie des femmes*, 1694.

¹³⁵ Marc Escola, *Marc Escola commente « Contes » de Charles Perrault*, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁶ Charles Perrault, « Préface », dans *Contes en vers*, *op. cit.*, p. 5.

Cette brève pièce poétique dessine un protocole de lecture tout entier placé sous le signe du plaisir [...] : plaisir d'abord de retrouver à la lecture la « naïveté » du conte oral [...]. Le second plaisir [...] : la présence au sein du récit de « quelques traits de satire » mais dépourvus de tout « fiel » comme de toute « malignité » – par quoi le conte écrit n'est pas le conte oral, l'auteur n'est pas la « mie », et le lecteur bien autre chose qu'un enfant. Le troisième bonheur est celui d'un rire féminin libérateur, curieusement associé à la « simple douceur » du conte : la fin du madrigal fait comme si le récit s'adressait seulement à des femmes [...]. Promesse est ainsi faite aux autres lectrices, par une voix de lectrice, d'une émancipation à l'égard des autorités auxquelles les femmes sont traditionnellement soumises. [...] Et à qui sait être plusieurs lecteurs à la fois, le vers final parle clair : on ne retrouvera rien à redire à ces narrations qui redisent le conte oral sans le répéter¹³⁷.

Le caractère du conte de fées, ce qui le rend le genre moderne par excellence, c'est justement de redire quelque chose. Le conte de fées ne répète pas le conte oral d'où il dérive, mais constitue un modèle qui s'auto-répète et qui encourage l'autorépétition¹³⁸. L'auteur de ce genre littéraire met en acte le processus d'appropriation de la répétition, ici permise parce qu'elle est soumise par la morale, et a donc un caractère positif : c'est la répétition de la tradition, c'est-à-dire de ce qui est explicitement interne à l'État, sa véritable et indubitable autoreprésentation dans le temps. En transformant les contes oraux en contes écrits, Perrault non seulement exalte le caractère autochtone, voire *authentique*, de l'État, mais montre comment la morale, en permettant une répétition qui ne serait pas autrement permise, en est déjà sa partie fondamentale et fondatrice, parfaitement à l'intérieur de l'idéologie du sujet. La grande différence qu'il y a entre la répétition des Modernes et la répétition des partisans des Anciens, c'est l'objet : si les Anciens répètent en différenciant les termes de la répétition, les Modernes normalisent ces termes et ne font que s'auto-répéter, le seul changement étant le temps.

Perrault, en outre, en se prévalant de la faveur des femmes de la cour, accomplit une formidable opération d'autopromotion et d'autolégitimation. Le public reçoit ce qu'il souhaite, c'est-à-dire des

¹³⁷ Marc Escola, *Marc Escola commente « Contes » de Charles Perrault, op. cit.*, p. 41-42.

¹³⁸ Nous nous référons, ici, à la structure du conte de fées qui, comme nous l'analyserons par la suite, constitue son véritable trait distinctif et encourage la répétition du même, c'est-à-dire de la même structure – de la même idéologie.

produits littéraires qui sont la véritable reproduction morale de la société dominante, où l'autoreprésentation, déguisée et adoucie à travers la technique de l'extraordinaire, est la seule protagoniste :

Ils ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas des pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble. Cela devrait me suffire pour ne pas craindre le reproche de m'être amusé à des choses frivoles¹³⁹.

Perrault, dans ce passage de sa préface aux *Contes en vers*, présente explicitement au lecteur la *condicio sine qua non* pour l'existence de la société, c'est-à-dire la morale. Il n'y a pas de société si la morale n'existe pas : elle lui est absolument et incontestablement nécessaire. C'est justement sur ce point-ci qu'insiste Perrault : il reconnaît, mieux que ses contemporains, que la morale est le seul et véritable instrument de promotion et louange de la société parce qu'elle en est l'origine. Il comprend clairement que, s'il doit affronter les partisans des Anciens dans une querelle littéraire, il peut gagner seulement en utilisant la morale en sa faveur, justement parce que celle-ci est, comme nous l'avons expliqué précédemment, l'instrument qui permet à la société de s'approprier de toute extériorité et différence en la normalisant, c'est-à-dire en la modelant sur la norme, sur la règle. La morale, c'est la créature phagocytante qui permet à la société d'avoir et d'exprimer des jugements de valeur sur n'importe quelle matière : elle est formée d'une façon telle à toucher tous les domaines de la connaissance et de l'expérience humaines, y compris l'art. Perrault comprend, mieux que tous les autres écrivains « modernes », comment utiliser l'art à l'intérieur de la société dont il fait partie : il faut le transformer en divertissement. Le divertissement qui, chez Perrault, devient tout à fait légitimé, ne peut être qu'un divertissement moral ; il doit, en fait, être un divertissement différent de celui qu'on éprouve en lisant les œuvres des Anciens. Pour être différent, il doit l'être moralement et, comme

¹³⁹ Charles Perrault, « Préface », dans *Contes en vers*, *op. cit.*, p. 4.

nous l'avons remarqué, à partir de la reconnaissance de la morale du sujet commence le processus d'assujettissement de la diversité.

Perrault, après avoir comparé les fables antiques et celles qu'il a écrit, en soulignant comment les deux obéissent aux mêmes règles narratives, remarque que les siennes ont une morale meilleure et plus sensée. Il insiste sur le fait que la présence et l'enseignement d'une loi morale sont le véritable but de tout type de fable :

Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Ephèse et celui de Psyché, si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites. Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Ephèse est que souvent les femmes qui semblent le plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soit véritablement¹⁴⁰.

Le ton utilisé par Perrault ne laisse pas de doutes sur la signification de son discours. Cependant, on peut remarquer comment, encore une fois, l'auteur n'assume pas du tout un point de vue interprétatif externe, qui n'appartient pas à l'idée d'autoreprésentation du sujet : il arrive à normaliser la fonction des contes anciens et de leur signification, en les soumettant à sa perspective. Les fables modernes, alors, méritent davantage d'être lues parce qu'elles présentent une morale meilleure par rapport à la morale proposée par les Anciens.

Dans son essai *L'homme révolté*, Albert Camus, en expliquant le rapport entre l'artiste de l'âge romantique et son art, affirme : « L'artiste devient alors modèle, il se propose en exemple : l'art est sa morale »¹⁴¹. Pour Perrault, le discours est similaire, mais il faut ajouter un passage en renversant les termes : pour que l'art soit sa morale, il faut que la morale soit son art. Les contes de Perrault montrent comment, au début de l'âge moderne, l'art est obligé à assumer une finalité morale parce que, en effet, la morale elle-même devient le produit artistique d'autopromotion et d'autoreprésentation par excellence. Perrault, dans sa préface aux *Contes en vers*, énonce

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1951, p. 77.

clairement le but de ses contes de fées : amuser et éduquer les lecteurs. Le divertissement et l'éducation sont déjà inévitablement inscrits dans le domaine moral : si on peut les promouvoir, c'est parce qu'ils sont d'une typologie moralement acceptée et permise. Chaque fois que l'on parle de promotion, donc, on regarde ce qu'il nous est *permis* de promouvoir ; n'est-ce pas la morale l'élément de promotion le plus puissant, celui qui permet tout type de promotion ? Nietzsche écrit : « [...] que fait toute espèce d'art ? ne loue-t-elle point ? ne glorifie-t-elle point ? n'isole-t-elle point ? Avec tout cela l'art *fortifie* ou *affaiblit* certaines évaluations... »¹⁴². Comment fortifier une certaine évaluation sinon à travers la morale ? C'est pour cela que Perrault a reçu et reçoit encore aujourd'hui une évaluation positive : parce qu'il a transformé la morale en art, en littérature. Il a compris que la morale, surtout si elle est, comme la morale d'inspiration chrétienne, transcendante et donc au-delà de toute critique, est l'élément supérieur par excellence, ce qui permet le possible en tant que bon et juste.

L'amusement et l'éducation, en se proposant comme universelles et authentiques grâce au support de la morale, montrent comment les œuvres littéraires de Charles Perrault s'inscrivent dans la perspective de l'*administration*, où tout est classifié, ordonné et rigoureusement défini, chaque élément ayant une fonction morale précise :

[...] il concetto di stile autentico si rivela per quello che è, e cioè per l'equivalente estetico del dominio. [...] In ogni opera d'arte, lo stile è una promessa. [...] Giudizio critico e competenza specifica sono messi al bando, e bollati come la presunzione di chi si crede superiore agli altri, mentre la cultura, che è così democratica, ripartisce equamente i suoi privilegi fra tutti¹⁴³.

¹⁴² Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 193.

¹⁴³ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 137-142.

Troisième partie : « Les contes de Perrault : un modèle de Modernité »

Où y a-t-il de la beauté ? Là où *il faut que je veuille* de toute ma volonté ; où je veux aimer et disparaître, afin qu'une image ne reste pas image seulement.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*

3.1 La préface de *Histoires et contes du temps passé* : un « avertissement moderne »

Les Histoires ou contes du temps passé, le véritable manifeste de la Modernité artistico-morale, paraît en 1697 et devient, dès sa parution, un grand succès littéraire qui mène les partisans des Modernes à la « victoire » de la Querelle. Publié par Barbin, éditeur, parmi les autres, de La Fontaine, qui soutient la cause de Boileau et de Racine, ce travail littéraire provoque instantanément les partisans des Anciens.

Perrault, toujours dans la perspective de la Querelle, construit soigneusement la légende qui environne le recueil de ses contes en prose. Pour bien comprendre ce travail, il faut partir de la fin de la préface, une épître dédicatoire à Mlle de Chartres, nièce de Louis XIV, que l'auteur choisit de signer au nom de son troisième fils, Pierre Darmancour, âgé de dix-neuf ans au moment de la publication de l'œuvre. Le choix de Perrault a un but bien spécifique : montrer comment le recueil a été réuni « par un enfant », qui a presque le même âge que la dédicataire de l'ouvrage. La stratégie de Perrault est claire et tout à fait ingénieuse, puisqu'elle atteint ce qu'elle se propose avec succès : dévaloriser la manière dont les partisans des Anciens attribuent l'autorité.

Si, d'après les adversaires de Perrault, l'autorité est reconnue à un auteur et à son œuvre seulement par un autre auteur qui est déjà muni d'autorité, pour le principal représentant des Modernes le discours change radicalement : si on se permet de dédier à un membre de la famille royale une œuvre composée « par un enfant », on soutient que

l'autorité en elle-même n'a pas une origine définie et certaine, mais qu'elle doit être recherchée dans le sujet du travail littéraire. Ce sujet, dans le cas des contes de Perrault, est la *tradition* du conte oral et de ses enseignements moraux qui *re-tourne* et se *re-présente*, en *ré-affirmant* un savoir qui n'est pas rigoureusement littéraire mais plutôt populaire, c'est-à-dire partagé par tout le monde parce qu'il est évident, voire vrai.

La redécouverte de la tradition représente, donc, le véritable processus d'appropriation de la répétition dont nous avons parlé précédemment : c'est l'assujettissement de la répétition mis en lieu par l'esprit moral, qui identifie son côté social dans les mœurs de la tradition, tout à fait internes à l'État, véritables *positae* de l'apparat étatique. La perte d'autorité « littéraire » permet à l'œuvre de gagner et de promouvoir l'autorité « mondaine », morale, populaire, traditionnelle ; il s'agit d'une autorité qui a sa fondation en elle-même, puisqu'elle a la caractéristique fondamentale d'être quelque chose de déjà connu et de déjà accepté, comme le montre le conte de « Peau d'âne » :

Il n'est pas besoin qu'on vous die
Ce qu'était une Fée en ces bienheureux temps ;
Car je suis sûr que votre Mie
Vous l'aura dit dès vos plus jeunes ans¹⁴⁴.

La redécouverte de la tradition comporte, en plus, un sens de connaissance, qui ensuite devient contrôle, sur toutes les typologies de savoir, allant des choses les plus élevées aux choses les plus basses :

Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore ; mais à qui convient-il mieux de connaître comment vivent les Peuples, qu'aux Personnes que le Ciel destine à les conduire ? Le désir de cette connaissance a poussé des Héros, et même des Héros de votre Race, jusque dans des huttes et des cabanes, pour y voir de près et pour eux-mêmes ce qui s'y passait de plus particulier,

¹⁴⁴ Charles Perrault, *Peau d'âne*, dans *Contes*, éd. Nathalie Froloff, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 et 1999, p. 34.

cette connaissance leur ayant paru nécessaire pour leur parfaite instruction¹⁴⁵.

Les traits constitutifs de la Modernité que nous avons décrits précédemment émergent nettement dans la dédicace à Mlle de Chartres. L'auteur présente l'image d'un souverain universaliste, qui est éduqué de façon empirique à tous les aspects des mœurs de la société qu'il doit gouverner ; la connaissance de la tradition autochtone, interne au sujet, est retenue fondamentale pour une instruction qui soit parfaite ; afin d'étendre l'esprit, il faut « pouvoir s'élever aux plus grandes choses, et s'abaisser aux plus petites »¹⁴⁶.

La normalisation des différences, caractéristique propre du sujet auto-représentatif et d'un esprit nihiliste *ante litteram*, émerge nettement dans la préface aux contes en prose de Perrault, qui se laisse guider par une volonté de relativisme qui est, en elle-même, relative ou, pour mieux dire, adaptée. Si d'un côté, en fait, Perrault nivèle les différences entre ce qui est élevé et ce qui est bas, en retenant ces deux aspects comme nécessaires, et donc en suggérant un relativisme de la vérité, de l'autre côté il place au centre de son œuvre une morale bien spécifique, élément conquis et intérieur du sujet, comme nous l'avons montré précédemment, qui se trouve au-dessus de toute différence en tant qu'être omni-phagocytant, véritable caractéristique de l'être humain :

On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recueil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter. Cependant, MADEMOISELLE, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces Récits, et les lumières de votre esprit, si on examine bien ces Contes, on verra que je ne suis pas aussi blâmable que je le parais d'abord. Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent [...]¹⁴⁷.

La préface se termine par des vers d'éloge à Mlle de Chartres, en suivant le modèle panégyrique typique des partisans de la Modernité.

¹⁴⁵ Charles Perrault, « Préface », *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Claude Barbin, 1697, p. 3-5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 2-3.

Dans ce bref poème l'auteur fait allusion à un des caractères de la Modernité dont nous avons traité en précédence, de nature technico-esthétique, c'est-à-dire l'utilisation de l'extraordinaire :

Pouvais-je mieux choisir pour rendre vraisemblable
Ce que la Fable a d'incroyable ?
Et jamais Fée au temps jadis
Fit-elle à Créature,
Plus de dons, et de dons exquis,
Que vous en a fait la Nature¹⁴⁸ ?

Dans la préface à ses *Histoires et contes du temps passé*, Perrault institue le rôle de l'extraordinaire en se basant sur les désirs du public à qui ses œuvres sont adressées : l'utilisation de l'extraordinaire n'a que la fonction d'amener l'amusement dans le travail littéraire. Comme nous l'avons remarqué précédemment, le but de toute fable, d'après Perrault, c'est d'amuser et d'éduquer ; pour atteindre ces deux finalités, l'auteur utilise l'extraordinaire et la morale.

L'extraordinaire moderne se distingue du merveilleux antique parce qu'il n'a pas de fonction cognitive. Le *thauma* des Anciens était le point de départ pour toute connaissance, la *condicio sine qua non* du savoir philosophique, l'élément de merveille angoissant qui pousse l'être humain à libérer les choses de leur obscurité, pour qu'elles puissent finalement être évidentes. La littérature, chez Perrault et les Modernes, n'est plus le moyen par excellence de recherche de la réalité, elle n'a plus l'habileté, comme chez les Anciens, de chercher la chose – *το ον* – en la reconnaissant pour ce qu'elle est. La littérature devient un instrument d'autoreprésentation, de confirmation de ce qu'on sait déjà, la répétition morale de l'idée de Bien que le sujet pense, c'est-à-dire place devant de soi pour, ensuite, s'en approprier. La littérature proposée par les Modernes transforme l'être, la chose, en *prédication* : elle force la chose en soi à être la façon dont la chose est dite et représentée. Le savoir ne passe plus par l'étude de ce qui est, mais par la présence de ceux qui se représentent ce qui est : c'est le subjectivisme absolu, l'esprit moderne qui s'exprime en volonté d'autoreprésentation,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

en *gestalt* qui est immobilisme, stagnation, *stásis*. Paradoxalement, l'emploi de procédés rhétoriques et de formes qui donnent à la Modernité une voix si puissante tombe dans un *silentium* ontologique qui est l'anticipation de l'anéantissement criminel, du nihilisme radical qui distinguera un auteur tel que Sade, véritable fils du subjectivisme moderne, celui qui, plus que tous ses prédécesseurs ou descendants, décide de perpétuer la loi du sujet en la renversant *morale*ment contre elle-même¹⁴⁹. L'extraordinaire devient, donc, une des nombreuses manières dont la chose est dite : il n'est plus l'élément qui permet à l'homme de reconnaître que, avant d'être dite, la chose *est*, sa présence étant le *thauma* par excellence. Si ce qui intéresse, à l'âge moderne, est la représentation, la prédication, la méthode, tout finit inexorablement pour rentrer dans le domaine du déjà su, tout simplement parce que tout ce qui peut être dit est créé par le sujet et placé dans le champ de sa représentation.

La morale, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, devient la véritable matière des contes de fées, l'instrument principal pour aboutir à l'autoreprésentation en la confirmant. La morale est, avec l'attention à la structure du produit littéraire et à la méthode utilisée pour la construire, l'instrument d'autoreprésentation privilégié parce qu'elle est la création subjective par excellence. Lorsque nous avons parlé de conquête de la morale, nous avons parlé de la conquête de l'objet principal de la création humaine ; il s'agit de l'élément qui constitue l'être humain en tant qu'être social, comme le remarque Leopardi :

¹⁴⁹ Il est intéressant de remarquer comment Sade, dans son roman de 1791 *Justine ou les Malheurs de la vertu*, prend l'inspiration, pour le personnage du Comte de Gernande, libertin qui abuse d'une épouse après l'autre en les saignant, de la figure de Barbe-Bleue : « La Comtesse implore bien souvent sa grâce, il n'est rien qu'elle ne fasse pour m'attendrir ; mais elle n'y réussira jamais. Ma luxure a dicté son arrêt, il est invariable, elle ira de cette manière tant qu'elle pourra : rien ne lui manquera pendant sa vie, et comme j'aime à l'épuiser, je la soutiendrai le plus longtemps possible ; quand elle n'y pourra plus tenir, à la bonne heure. C'est ma quatrième ; j'en aurai bientôt une cinquième, rien ne m'inquiète aussi peu que le sort d'une femme ; il y en a tant dans le monde, et il est si doux d'en changer. », dans Donatien-Alphonse-François de Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, éd. Béatrice Didier, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1973, p. 236.

L'uomo isolato non aveva bisogno di morale, e nessuna ne ebbe infatti, essendo un sogno la legge naturale. Egli ebbe solo dei doveri d'inclinazione verso se stesso, i soli doveri utili e convenienti nel suo stato. Stretta la società, la morale fu convenienza, e Dio la diede all'uomo poco a poco, o piuttosto ora una ora un'altra, secondo i successivi stati della società: e ciascuna di queste morali era perfetta perché conveniente; e perfetto è l'uomo isolato, senza morale¹⁵⁰.

Quel instrument, alors, peut être meilleur que la morale pour aider un homme de lettres à illustrer et à diffuser des *modi cogitandi et operandi* qui exaltent les caractéristiques de la société dont il fait partie ? Perrault comprend parfaitement l'avantage que l'utilisation de la morale peut lui donner sur ses adversaires idéologico-littéraires et, à travers ses contes, met magistralement en place une opération d'autopromotion et de diffusion de la pensée dominante de grande force idéologico-esthétique. Comme nous l'avons souligné précédemment, il ne faut pas oublier que Perrault, avant d'être un homme de lettres, est un fonctionnaire de l'État français : son but, c'est de promouvoir l'apparat pour lequel il travaille. L'esprit bourgeois, qui émergera énergiquement un siècle plus tard, pour lequel la littérature est un produit qui doit remplir et satisfaire des fonctions spécifiques, est déjà présent chez Perrault et se rend explicite dans ses contes de fées.

¹⁵⁰ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 589.

3.2 *La Belle au bois dormant* : sujet passif, ressentiment et réaction

La Belle au bois dormant est le conte de fées qui ouvre le recueil des contes en prose de Charles Perrault. Il s'agit d'une narration très célèbre, qui a été adaptée et reprise en de nombreuses occasions : pensons, par exemple, à l'adaptation, en dessin animé, produite par Disney en 1959, aujourd'hui véritable classique de la culture populaire de masse. Le conte paraît pour la première fois dans le *Mercure galant* en février 1696 et, un an après, dans la première édition des *Histoires ou contes du temps passé*.

Cette narration est composée, en réalité, de deux contes. Le premier, celui connu par tout le monde et adapté à plusieurs reprises, raconte l'histoire d'une jeune princesse qui, ayant percé sa main d'un fuseau ensorcelé par une fée vexée pour ne pas avoir été invitée à son baptême, s'endort pendant cent ans et ne peut être réveillée que par un prince ; le deuxième, décidément moins connu par le public contemporain, raconte les péripéties que la princesse vit une fois terminé l'enchantement, lorsqu'elle, mariée avec le prince et mère de deux enfants, est persécutée par sa belle-mère, une ogresse, qui veut la tuer et la manger.

Marc Soriano, dans son étude approfondie sur les contes de Charles Perrault, souligne comment *La Belle au bois dormant* a été inspiré par deux sources fondamentales : les *Anciennes Chroniques de Perceforest*, qui inspire la scène des fées qui présentent leurs dons à la nouvelle-née et l'épisode de la princesse qui se pique avec le fuseau, et le cinquième conte de la cinquième journée du *Pentamerone* de Giambattista Basile, *Le Soleil, la Lune et Thalie*, qui inspire « la structure générale du récit et surtout l'association du motif de la Belle et de la péripétie de l'ogresse »¹⁵¹.

Les différences structurales et esthétiques entre la version de Basile et celle de Perrault sont, cependant, nombreuses et significatives et, comme nous le verrons, changent essentiellement la signification

¹⁵¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 et 1977, p. 125.

morale du texte. La première différence significative se trouve dans la description du protagoniste qui, dans le conte de Basile, est un roi marié et non pas un jeune prince charmant. La deuxième différence, dans la version de Basile, est le comportement du roi à l'égard de la protagoniste : dans le conte de l'auteur napolitain, le roi, entré dans la chambre de Thalie – fille d'un grand seigneur et non pas princesse – et la voyant endormie, est ravi de sa beauté et, après l'avoir portée sur un lit, couche avec elle :

All'utemo arrivaie a la cammara dove stava Talia come 'ncantata, che vista da lo re, credennose che dormesse, la chammaie ; ma, non revenenno pe quanto facesse e gridasse e pigliato de caudo de chelle bellezze, portatola de pesole a no lietto ne couze li frutte d'ammore e, lassatola corcata, se ne tornaie a lo regno suio, dove non se allecordaie pe no piezzo de chesto che l'era socciesso¹⁵².

La version de Perrault, en ce qui concerne le développement de cette scène, est très différente. Le jeune prince de *La Belle au bois dormant*, une fois entré dans la chambre de la Princesse, fait cesser sur-le-champ l'ensorcellement de la vieille fée et, déjà amoureux de la Belle, lui adresse des déclarations d'amour maladroites :

[...] il entre dans une chambre toute dorée, et il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une Princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin. Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement était venue, la Princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre : « Est-ce vous, mon Prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre. » Le Prince charmé de ces paroles, et plus encore de la manière dont elles étaient dites, ne savait comment lui témoigner sa joie et sa reconnaissance ; il lui assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Ses discours furent mal rangés, ils en plurent davantage ; peu d'éloquence, beaucoup d'amour¹⁵³.

Pourquoi ce changement radical de la scène ? Une des raisons est sûrement le respect des règles de la *bienséance*, idéologie fondamentale dans la France du XVII^e siècle, comme le souligne M.L. Tenèze : « il est

¹⁵² Giambattista Basile, *Sole, Luna e Talia*, dans *Lo cunto de li cunti*, éd. Michel Rak, Milan, Garzanti, 1995, p. 444.

¹⁵³ Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, dans *Contes*, op. cit., p. 64.

possible que certaines différences entre les deux textes (celui de Basile, et celui de notre Recueil) s'expliquent uniquement par le souci de Perrault de ne pas contrevenir aux règles de la bienséance »¹⁵⁴. Or, la bienséance est l'ensemble des convenances morales que la société doit respecter : en France, au XVII^e siècle, elle devient même la *condicio sine qua non* pour la composition de toute œuvre littéraire. Elle devient, donc, la condition nécessaire à toute autoreprésentation. Il s'agit de l'idéologie qui environne tout comportement et toute action et, comme nous l'avons souligné, il s'agit d'une idéologie de nature tout à fait morale. Si Perrault avait respecté à la lettre la version du conte présentée par Basile, il aurait été accusé d'immoralisme par ses collègues et par le public. Pour le lettré-fonctionnaire promoteur de la Modernité et de la société française sous Louis XIV, aliéner le public était une opération suicide sous deux points de vue : il n'aurait pas eu le succès qu'il considérait nécessaire pour la promotion de son œuvre et il n'aurait pas atteint son propos de dénier l'autorité des ouvrages des auteurs classiques et des partisans des Anciens.

L'héroïne de la version de Basile présente un symbolisme extrêmement puissant qui manque dans le conte de Perrault qui, vu dans sa totalité, perd une remarquable quantité de sens :

La Belle au bois dormant, dans sa forme ancienne, est une vierge qui est fécondée et qui accouche sans en avoir conscience [...]. Cette fille endormie dans sa pureté et qui conçoit sans s'en rendre compte, c'est-à-dire sans plaisir et sans péché, elle se trouve en somme dans la situation de la Sainte Vierge, qui est à la fois Vierge et Mère¹⁵⁵.

Le conte de Basile présente donc une signification que la version française perd à l'avantage de la bienséance, qui se reflète dans l'imaginaire des lecteurs de la société galante : un jeune prince amoureux à la place d'un roi marié, une jeune fille endormie qui, en se réveillant, gagne l'amour de son futur mari et forme avec lui une belle

¹⁵⁴ M.L. Tenèze, *Catalogue Raisonné*, t. II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 70, cité dans Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁵ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 129-130.

famille à la place d'une fille qui est abusée lorsqu'elle n'est pas consciente.

Encore une fois, maintenant dans un conte de fées, on peut remarquer comment Perrault a procédé à s'approprier d'un objet culturel en normalisant les différences par rapport au modèle canonique dominant : encore une fois, l'instrument normalisateur par excellence est la morale, qui est mise en acte par les mœurs. La tradition autochtone, immobile, immuable, immanente et authentique à qui Perrault se refait, perd ici sa signification et son sens puisqu'elle est mise vis à vis avec son impossibilité : la *traditio*, en fait, se trahit toujours et ne peut jamais être égale à elle-même simplement parce que, si elle est *dite*, elle est sujette au changement du dire : sa vraie caractéristique, c'est donc d'être un produit avec qui l'authenticité n'a rien à voir¹⁵⁶. Perrault, à travers une répétition qui est essentiellement structurelle – la répétition des formules et du lexiques du langage populaire, des nourrices qui content les histoires – arrive à s'approprier d'une tradition en la normalisant. L'auteur des contes fait, cependant, beaucoup plus que cela : en canonisant subjectivement la tradition populaire du passé – il faut remarquer que le recueil est intitulé *Histoires et contes du temps passé* – il arrive à créer une nouvelle tradition. Perrault intériorise une tradition particulière et la rend universelle : si, avant son œuvre, la tradition était toujours donnée à l'homme, la tradition la plus parfaite étant celle qui transmet la parole de Dieu¹⁵⁷, à partir des *Histoires et contes du temps passé* la tradition devient un élément qui est créé essentiellement à l'intérieur du sujet – elle devient un *sentiment* du sujet. L'auteur joue soigneusement avec la

¹⁵⁶ Le mot latin *traditio* signifie à la fois tradition, transmission, narration et trahison. Le mot *traditor* suit la même ambivalence, en signifiant à la fois traître et maître, enseignant.

¹⁵⁷ La création d'une nouvelle tradition qui substitue celle provenant de Dieu lui-même s'inscrit parfaitement dans le phénomène de la mort de Dieu, dont nous avons traité précédemment : c'est l'homme qui, en gardant ses interprétations d'une morale qui lui est donnée, remplace Dieu et devient simultanément le sujet et le législateur. Tout cela arrive parce que, à cause du développement de la perspective subjectiviste – le *cogito* de Descartes – l'être humain ne peut plus accepter le fait de ne pas pouvoir créer à *partir de soi*. De cela dérive que la tradition, elle aussi, doit être un *produit* humain subjectif, mais doit laisser l'impression d'être authentique, immanente, universelle.

notion de tradition : il lui laisse l'acception socio-populaire, qui en souligne l'autorité universelle provenant du passé¹⁵⁸, en la transformant, en même temps, en quelque chose de nouveau et d'original¹⁵⁹. Voilà, alors, une tradition populaire qui s'adapte parfaitement à la vie et à la morale de la cour, représentant des mœurs qui sont communes à tous les sujets parce qu'elles sont enveloppées d'une aura d'authenticité.

Quelle est, donc, la morale de la nouvelle tradition, celle qui rend les contes de Perrault différents, par exemple, des fables de La Fontaine, partisan des Anciens ? Perrault lui-même affirme que la morale qu'il suggère est plus « sensée » que la morale qu'on trouve dans les contes des Anciens. La morale proposée par Perrault est, essentiellement, ce que Nietzsche appelle la « morale des esclaves ». Ce que propose Perrault, c'est essentiellement une morale de la *passivité*, de l'inaction, de l'immobilité, une morale du sujet qui *gît* et, donc, est passif. Nous avons précédemment montré comment le sujet se forme ; cependant, il n'est pas du tout d'un seul type. Chaque sujet est le rapport qu'il y a entre des forces qui sont *qualitativement* différentes : les forces actives, supérieures, dominantes, et les forces réactives, inférieures, dominées, qui garantissent l'adaptation et la conservation. Quand les forces réactives, qui contrôlent la conscience, sont séparées de ce qu'elles peuvent faire à cause d'un mauvais fonctionnement de la faculté d'oubli¹⁶⁰, force active nécessaire au renouvellement de la conscience, la réaction substitue l'action à travers une véritable prévarication. Ce sont donc les forces réactives elles-mêmes qui s'auto-empêchent d'agir,

¹⁵⁸ Voir Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, *op. cit.*, p. 135 : « La necessità permanente di nuovi effetti [...] non fa che accrescere, come regola suppletiva, l'autorità del tramandato, a cui ogni singolo effetto potrebbe cercare di sottrarsi ».

¹⁵⁹ Ici le mot « original » a l'acception de « donner une origine ».

¹⁶⁰ Sur le rôle de l'oubli sur le développement de la conscience, voir Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, dans *Œuvres complètes*, vol. 5, t. 1, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 125-126 : « Mais le plus petit comme le plus grand bonheur sont toujours créés par une chose : le pouvoir d'oublier, ou, pour m'exprimer en savant, la faculté de sentir, abstraction faite de toute idée historique, pendant toute la durée du bonheur ».

Sur le rapport entre l'oubli et la faculté créatrice, voir Pierre Klossowski, *Sur quelques thèmes fondamentaux de la « Gaya Scienza » de Nietzsche*, dans *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.

en engendrant, ainsi, le *ressentiment*, pour qui la réaction, n'agissant plus, devient ressentie¹⁶¹. Le sujet incarné par les personnages « bons » de Perrault qui, dans les contes, représentent les Modernes, est un sujet qui peut se reconnaître en tant que fondateur de la réalité seulement si, premièrement, il a reconnu et distingué ce qui est différent de lui, en le désignant comme son adversaire : « tu es mauvais, donc je suis bon ». *La négation de l'autre est sa prémisse*. Le négatif devient, donc, la condition fondatrice du sujet passif. Ce type de sujet existe parce qu'il n'est pas quelqu'un d'autre. L'existence de l'autre devient sa propre condition d'existence. Une fois établi cela, le sujet passif développe, dans soi, une évolution du ressentiment qu'il éprouve et qui a été son élément fondateur et caractéristique : la certitude de pouvoir être la fondation de la réalité s'il nie et s'oppose perpétuellement à l'autre, son véritable ennemi. Pour gagner le pouvoir, le sujet moderne profite des actions du sujet actif, desquelles il gagne des bienfaits qui lui permettent finalement de pseudo-réagir¹⁶². Le rapport entre le sujet passif et le sujet actif gagne donc une signification morale : on parle, maintenant, de bon et de mauvais. Pour le sujet moderne, le bon est celui qui reconduit toute action dans la perspective de l'inaction, en engendrant, de cette façon, un renversement de valeurs qui est une *coaction*. « Je suis bon parce que mon inaction n'a pas de conséquences » : le sujet moderne supporte les conséquences, qui sont toujours des calamités ou des disgrâces causées par autrui. Il n'a pas, cependant, la force de les *vivre* : pour lui, il s'agit d'un poids à supporter et non pas à transporter avec légèreté. Le sujet actif, au contraire, accomplit toujours ce qui est en son pouvoir¹⁶³. Ce que Perrault voit de négatif dans la morale des Anciens,

¹⁶¹ Pour une analyse plus approfondie sur l'origine réactive du ressentiment, voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « BPC », 1962.

¹⁶² Voir Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, dans *Œuvres complètes*, vol. 11, *op. cit.*, p. 50 : « La révolte des esclaves dans la morale commence lorsque le *ressentiment* lui-même devient créateur et enfante des valeurs : le ressentiment de ces êtres, à qui la vraie réaction, celle de l'action, est interdite et qui ne trouvent de compensation que dans une vengeance imaginaire ».

¹⁶³ Une véritable théorie de la force a été systématisée, bien avant Nietzsche, par le Marquis de Sade qui représente, cependant, un sujet qui est encore passif. Voir, par exemple *Justine ou les malheurs de la vertu*, *op. cit.*, p. 262 : « Se consoler et agir d'industrie, si l'on est le plus faible, jouir de tous ses droits, si l'on est le plus fort : voilà mon système [...] ».

c'est cette conception toute naturelle des limites, c'est le respect de la loi de la nature, de l'élément extérieur qui, dans sa perspective, ne peut qu'être une différence négative à normaliser. Voilà donc le déchirement du sujet moderne : il veut normaliser et assujettir ce qui lui est, en réalité, nécessaire pour exister.

Le personnage de la Belle est fascinant au niveau interprétatif puisqu'il est l'incarnation du sujet passif qui est adapté à la possibilité. La passivité de la Belle lui permet de pouvoir se faire modeler par le domaine infini du possible. Il nous semble nécessaire de remarquer que le sort de la Belle se décide et se déroule pendant qu'elle est endormie et, donc, couchée sur son lit. La posture de la Belle en détermine le futur : être couché signifie, comme le montre Heidegger, ouvrir l'être à la possibilité, le rendre hyper-possible :

Che l'essenza giaccia, stia distesa nell'esistenza significa che il mondo si apre per l'uomo in possibilità, che tutto gli si presenta come un possibile modo di essere a cui è già sempre consegnato. In quanto giace – presumibilmente desto e supino (Heidegger non sembra far molto caso del sonno) – nell'esistenza, l'esserci è inesorabilmente consegnato alla possibilità: giacere è potere¹⁶⁴.

C'est le sujet lui-même qui est couché, qui gît. Cependant, il y a une différence quantitative et qualitative entre l'être couché, la fatigue et l'épuisement. Dans le cas de la Belle, la posture n'est pas déterminée par la fatigue qui, au contraire, comme le remarque Deleuze, est la caractéristique qui « ne dispose plus d'aucune possibilité (subjective) » et « a seulement épuisé la réalisation »¹⁶⁵. La Belle dort un sommeil qui lui permet d'avoir « des songes agréables »¹⁶⁶, qui n'est pas causé par la fatigue et, surtout, n'est pas du tout épuisement. Dans *La Belle au bois dormant*, la posture de la protagoniste ouvre la porte à la possibilité, au pouvoir et à la puissance. Le parallèle avec la Modernité se fait toujours plus évident : la Belle, allégorie du sujet du règne de Louis XIV, représente l'être en puissance par excellence, à qui s'ouvre,

¹⁶⁴ Giorgio Agamben, « Posture », *Doppiozero*, 4/11/15, <https://www.doppiozero.com/materiali/deleuze/posture>.

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p. 57.

¹⁶⁶ Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 64.

s'il reste passif et réactif, le royaume immense de la possibilité. Perrault, à travers ce conte de fées, accomplit une opération d'importance fondamentale pour le sujet du ressentiment : il rachète la réalité et l'exalte. Comme nous l'avons remarqué, l'utilisation de l'extraordinaire, qui dérive de la tradition populaire renouvelée, est un instrument apte à amuser et entretenir les lecteurs : il n'a pas de fonction cognitive ou gnoséologique. Cependant, l'extraordinaire est aussi un moyen d'évasion de la réalité : en ce cas-là, il s'agit de l'évasion du sujet passif de la tyrannie du plus fort, de celui qui agit parce que l'action est en son pouvoir. La réalité elle-même gît devant l'homme et se présente comme hyper-possibilité ; c'est le sujet qui, en demeurant passif et, ensuite, en créant la réaction à partir du ressentiment, la définit et la réalise. L'extraordinaire, c'est une façon de reconnaître la possibilité de la réalisation. Dans les contes de Perrault, il n'y a pas de place pour des personnages fatigués, qui ne peuvent pas réaliser le possible, et encore moins pour des personnages épuisés, qui arrivent à épuiser tout le possible à travers l'art de la combinaison exhaustive. La fatigue et, encore plus, l'épuisement, sont des sentiments caractéristiques d'un être *actif*, qui *agit* et *affirme* toute la possibilité. L'hyper-possibilité du possible peut être développée grâce à la perspective du sujet qui pense la réalité en l'engendrant et en la rendant neutre, « indifférent[e] à l'infini et au fini, au singulier et à l'universel, au créé et à l'incrée »¹⁶⁷ et prête à une adaptation qui ne peut qu'être, elle aussi, hyper-personnelle, subjective. La réalité, donc, est seulement pensée par le sujet passif. L'épuisement, sentiment qui est simultanément pensé et vécu, n'est pas possible, chez Perrault et les Modernes, à cause de la présence d'un but précis et préétabli, c'est-à-dire l'autoreprésentation, qui guide tout type de réaction. Tout assume donc le caractère de nouveauté, d'originalité, justement parce qu'on parle d'engendrement. La réalité présentée à travers l'extraordinaire est donc rachetée en tant que possibilité d'autoproduction. Voilà pourquoi le sommeil de la Belle n'est point un sommeil de fatigue mais plutôt un

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 57.

sommeil de possibilité, qui s'interrompt « au bout de cent ans »¹⁶⁸ ; le sujet répète la possibilité jusqu'à la réaliser. Le Moderne ne conçoit pas le tragique, c'est-à-dire la pluralité combinatoire, il n'est pas encore arrivé à un état d'épuisement, d'activité irréfrenable. L'épuisement, si l'on veut, est un sentiment particulièrement antimoderne¹⁶⁹ :

Se coucher n'est jamais la fin, le dernier mot, c'est le pénultième, et l'on risque trop d'être reposé pour, sinon se lever, du moins se retourner ou ramper. Pour arrêter le rampant il faut le mettre dans un trou, le planter dans une jarre où, ne pouvant plus remuer ses membres, il remuera pourtant quelques souvenirs. Mais l'épuisement ne se laisse pas coucher et, la nuit venue, reste assis à la table, tête évidée sur mains prisonnières, « Tête inclinée sur mains atrophiées ». [...] Assis, on n'en revient pas, on ne peut plus remuer même un souvenir¹⁷⁰.

La deuxième partie du conte, où la Belle doit faire face aux péripéties causées par sa belle-mère, une ogresse, perd un important degré de cohésion avec la première partie du conte, par rapport à la version italienne qui se déroule plus logiquement. Pourquoi, dans la version française, la mère du prince veut-elle se venger de la Belle et de ses enfants ? Simplement à cause de la jalousie ? Simplement parce que, comme l'écrit Perrault, elle est « de race Ogresse »¹⁷¹? Ou s'agit-il plutôt d'un comportement causé par ce qui est appelé le complexe de Jocaste ?

Dans son recueil, comme nous le verrons, l'auteur utilise des personnages inspirés par des figures classiques seulement pour les situer dans une position de faiblesse à la fin du conte : ces personnages sont souvent les antagonistes – Barbe Bleue en est l'exemple le plus significatif – et représentent essentiellement les partisans des Anciens,

¹⁶⁸ Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁹ Pour une analyse détaillée du sentiment antimoderne et de ses idées fondamentales, c'est-à-dire la Contre-révolution, les Anti-Lumières, le Pessimisme, le Pêché Originel, le Sublime et la Vitupération, voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005 et 2016, p. 27-187. Une excellente définition d'antimoderne est donnée à la page 19 : « Les antimodernes, ce sont les modernes en liberté ».

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷¹ Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 66.

en incarnant les thèmes de leurs œuvres littéraires d'après l'interprétation qu'en donne Perrault.

Il nous semble, effectivement, que le comportement de la Reine du conte de Perrault est explicable en analysant le complexe de Jocaste. Tout d'abord, il faut remarquer que la Reine commence à développer ses plans de destruction de la Belle et de ses enfants seulement une fois que son mari, le Roi, est mort. Le jeune Prince, en fait, après avoir caché son mariage avec la Belle de peur que sa mère se jette sur ses enfants, à la mort de son père décide d'avouer publiquement sa relation avec la jeune princesse :

La Reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie, mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret ; il la craignait quoiqu'il l'aimât, car elle était de race Ogresse, et le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens ; on disait même tout bas à la Cour qu'elle avait les inclinations des Ogres, et qu'en voyant passer des petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux ; ainsi le Prince ne voulut jamais rien dire. Mais quand le Roi fut mort, ce qui arriva au bout de deux ans, et qu'il se vit le maître, il déclara publiquement son Mariage, et alla en grande cérémonie querir la Reine sa femme dans son château¹⁷².

La Reine se trouve, donc, veuve et entourée par la nouvelle famille de son fils ; elle doit se confronter avec une femme « dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin »¹⁷³, plus jeune et, surtout, encore capable de procréer, action que l'Ogresse ne peut plus accomplir puisque, on l'imagine, elle passe par la crise du milieu de la vie, c'est-à-dire la ménopause. La mort du père du Prince a, elle aussi, une signification symbolique à l'intérieur du complexe de Jocaste, puisqu'elle représente l'événement qui donne l'origine à ce complexe lui-même. L'absence d'un partenaire qui apaise la crise identitaire que la Reine doit traverser marque le début de la recherche d'un sujet dans lequel elle voit ce qu'il lui manque : son propre fils.

La psychanalyste Marie-Christine Laznik observe que la figure masculine est fondamentale à la femme ménopausée afin d'éviter une régression négative :

¹⁷² *Ibid.*, p. 65-66.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 64.

À la ménopause, quand l'image corporelle change, seul le regard du partenaire peut apaiser l'impitoyable condamnation d'un miroir. Ce dernier, nous le savons, dira au mieux qu'il y en a quand même une plus belle. Or il en va de la fragilité de l'identité féminine, toujours à reconstruire, de ne pouvoir se contenter de ne pas être la une, la seule. La détresse alors ressentie peut la mener par les chemins de la régression à la mégère ou au dragon, dit Freud. Françoise Héritier rappelle qu'un des destins possibles de la femme ménopausée est la sorcière¹⁷⁴.

La transformation de la Reine en mégère – ou sorcière – est, pour le personnage du conte, inévitable : la conséquence se met en place à travers la volonté de vindicte sur la figure qui ôte l'objet désiré, c'est-à-dire la Belle.

Perrault, pendant tout le cours de la narration, cherche à se libérer de la présence, d'après lui tout à fait encombrante, des figures parentales. La première tentative, c'est quand la Belle se pique le doigt du fuseau et tombe endormie ; afin d'éviter que, une fois conclu l'ensorcellement, la Princesse se réveille sans connaître personne, la Fée Marraine enchante tous les habitants du château pour qu'ils se réveillent au même temps que la Princesse. La Fée, cependant, n'enchante pas les parents de la Belle, qui disparaissent de la scène d'un moment à l'autre :

Elle [la Fée] approuva tout ce qu'il [le Roi] avait fait ; mais comme elle était grandement prévoyante, elle pensa que quand la Princesse viendrait se réveiller, elle serait bien embarrassée toute seule dans ce vieux Château : voici ce qu'elle fit. Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce Château (hors le Roi et la Reine), Gouvernantes, Filles d'Honneur, Femmes de Chambre, Gentilhommes, Officiers, Maîtres d'Hôtel, Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses, Pages, Valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les Écuries, avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, et la petite Pouffe, petite chienne de la Princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. Dès qu'elle les eut touchés, ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller qu'en même temps que leur Maîtresse, afin d'être tous prêts à la servir quand elle en aurait besoin ; les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. [...] Alors le Roi et la Reine, après avoir baisé leur chère enfant sans qu'elle s'éveillât, sortirent du château, et firent publier des défenses à qui que ce soit d'en approcher¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Marie-Christine Laznik, « Le complexe de Jocaste », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, Paris, Presses Universitaires de France, 2005/4, p. 1000.

¹⁷⁵ Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 61-62.

Même le feu reçoit la grâce de l'enchantement ! Pourquoi, alors, le Roi et la Reine sont-ils privés si explicitement de la possibilité d'accompagner dans son avenir leur fille bien aimée ? Est-ce qu'ils ont commis des fautes ? Est-ce qu'ils sont coupables d'un péché ?

Dès le début du conte de fées, le lecteur peut percevoir la direction que prendront les parents de la Belle parce que, chez Perrault, véritable bourgeois *ante litteram*, l'idée de destin est irrémédiablement liée à l'idée de péché, de faute. Quelle est donc la faute du Roi et de la Reine ? Elle se trouve dans les premières lignes de la narration : le fait de ne pas avoir invité la vieille Fée au baptême de la Belle. Pourquoi cette erreur ? « [...] parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle [la vieille Fée] n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte, ou enchantée »¹⁷⁶. Voilà l'erreur commise par les parents de la protagoniste. D'après Perrault, le destin est le rapport qu'il y a entre la faute et la punition : je commets une faute, mon destin est établi, je reçois un châtement. Ce raisonnement inscrit le concept de destin dans le domaine supérieur de la religion et de la morale qui en dérive ; ce serait donc le comportement de l'être humain qui engendre le destin. Mais est-il vraiment le cas ? Walter Benjamin, dans son essai *Destin et caractère*, met en évidence que l'idée de destin appartenant au domaine religieux-moral n'est pas si évidente qu'elle le paraît. D'après Benjamin, en fait, le destin est la condition de culpabilité naturelle de tout ce qui vit. D'après le philosophe allemand, la catégorie qui établit les concepts de malheur et de faute, les deux véritables caractères du destin, est le droit :

Il destino appare quindi quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole. [...] Il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa. Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive. Esso corrisponde alla costituzione naturale del vivente [...]. Non è quindi (in fondo) l'uomo ad avere un destino, ma il soggetto del destino è indeterminabile¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, « Destin e carattere », *Angelus Novus*, éd. Renato Solmi, Turin, Giulio Einaudi Editore, 2014, p. 35. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

Le destin, donc, n'est pas la conséquence qui s'engendre à partir d'une action moralement mauvaise, mais il est plutôt la condition dans laquelle s'exercent le malheur et la faute. L'action des parents de la Belle, comme d'ailleurs celle de la mère du jeune Prince, doit s'inscrire, chez Perrault, dans un domaine allégorique, où les parents des protagonistes représentent la catégorie des Anciens et de leurs partisans à l'intérieur de la Querelle : c'est pour cela que l'auteur cherche à s'en débarrasser plutôt rapidement. Il n'y a pas de place, d'après Perrault, pour l'ancien : c'est le nouveau qui doit émerger en amenant avec soi le progrès que seulement le temps, aidé par des circonstances favorables, peut construire.

Si, donc, le personnage de la Reine Ogresse incarne le complexe de Jocaste, on peut dire que Perrault est saisi par une sorte de complexe d'Œdipe, les Anciens étant la figure paternelle et la tradition dite autochtone et authentique étant la mère, l'origine. Le message qui en dérive est évident : il faut mettre d'un côté les Anciens, qui doivent laisser la place à l'autopromotion du nouveau par les Modernes, véritables, uniques et authentiques représentants de l'homme en tant qu'être universel, en tant que sujet créateur.

3.3 *La Barbe bleue* : le diable, la soumission et la justice

La Barbe bleue, le troisième conte de fées du recueil de Perrault, est probablement une des narrations les plus significatives pour comprendre l'esprit moderne déjà introduit dans *La Belle au bois dormant*. Barbe bleue est indubitablement un des personnages les plus intéressants de tout le recueil parce qu'il exprime une force et une agressivité qui le distinguent de tout autre caractère des *Histoires et contes du temps passé*. Nombreuses ont été les interprétations qui ont essayé de mieux préciser l'origine de ce personnage : le point commun de toutes les lectures qui ont le plus d'autorité, c'est de considérer Barbe bleue comme une incarnation démoniaque¹⁷⁸. Barbe bleue est une représentation du diable tentateur ; en même temps, on doit aussi considérer comment, pour les antagonistes de ses contes de fées, Perrault utilise des personnages tirés de la tradition littéraire classique, soit-elle grecque ou latine, afin de montrer comment l'Antiquité est rétrograde par rapport à la Modernité du point de vue moral. Les véritables questions qu'il faut se poser lorsqu'on cherche à analyser la figure de Barbe bleue sont : d'où dérive le diable que ce personnage représente ? Quelle est, donc, son origine ? Les réponses à ces interrogations ont été disparates et diversifiées. Notre interprétation se focalise spécifiquement sur le *comportement* de Barbe bleue, comportement qu'on peut définir bestial ou, plus en général, guidé par la loi de la nature.

Barbe bleue, en fait, ne fait que mettre en acte la loi du plus fort : il fait tout ce qui est en son pouvoir et ne refuse pas d'agir, même si cela signifie nuire aux autres. Pour Perrault et la société française du XVII^e siècle le comportement de Barbe bleue est absolument et irrémédiablement immoral. La préoccupation principale des filles candidates à le marier, « c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues »¹⁷⁹. La fille qui,

¹⁷⁸ Voir, à ce propos, l'analyse de Marc Soriano dans *Les contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire*, op. cit., p. 161-170.

¹⁷⁹ Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, op. cit., p. 74.

après avoir cédé aux tentations de Barbe bleue, arrive à le marier, a raison de se préoccuper : elle découvre que son mari a assassiné – et probablement violé – toutes ses femmes précédentes et a enfermé leurs cadavres dans un « cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas »¹⁸⁰, pièce que l'époux lui avait interdit d'ouvrir. En plus, le malheur que le narrateur attribue au personnage, c'est que, même s'il « avait des belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés »¹⁸¹, il « avait la Barbe bleue ; cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui »¹⁸². Non seulement, donc, est-il présenté comme immoral, mais laid aussi, avec une barbe horrible à regarder : un vrai cauchemar pour une jeune fille française du XVII^e siècle. Barbe bleue est, en fait, un personnage générateur de cauchemars, dont il est aussi le protagoniste. Le lecteur ne doit que l'imaginer pour être saisi d'un sentiment de peur, de terreur, de panique. Barbe bleue agit en suivant son instinct, un caractère qui se met en place simultanément à l'intérieur et à l'extérieur du sujet : il guide ses actions intérieurement mais reflète ce qui l'environne. En résumé, le lecteur se trouve face à un personnage qui est immoral, laid, avec une barbe bleue, instinctif et, par conséquent, épouvantable et générateur de cauchemars. Toutes ces caractéristiques nous conduisent à voir dans le dieu grec Pan la source d'inspiration originelle de Barbe bleue.

Pan, d'après la mythologie grecque, est le dieu de la nature. Son origine n'est pas certaine : on dit qu'il pourrait être le fils d'Hermès, de Jupiter, d'Uranus, de Chronos, d'Apollon. Cela montre que son esprit et son essence peuvent jaillir de n'importe où :

Certuni dicono che Ermete generò Pan in Driope, figlia di Driopo; o nella ninfa Enide; o in Penelope, moglie di Odisseo, che egli coprì sotto forma di ariete; oppure nella capra Amaltea. Si dice che Pan appena nato fosse così brutto a vedersi, deformato com'era da corna, barba, coda e gambe di capro, che sua madre fuggì atterrita, mentre Ermete lo portò sull'Olimpo per far divertire gli dèi. [...]

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸² *Ibid.*

Pan sedusse parecchie ninfe, come Eco, che gli generò Iungo e poi ebbe un infelice amore per Narciso; ed Eufeme, nutrice delle Muse, che gli generò Croto, il Sagittario dello Zodiaco. Pan si vantava inoltre di essersi accoppiato con tutte le Menadi ubriache di Dioniso¹⁸³.

Pan, donc, se fait l'instrument de trois caractéristiques principales, extrêmement importantes pour bien comprendre son rôle caché à l'intérieur de la culture occidentale en toutes ses époques, c'est-à-dire l'instinct, le panique et le viol. Pan, en tant que dieu de la nature, arrive à la personnifier en lui transmettant ses propres attributs, comme le souligne James Hillman : « Pan è il Dio-capro, e questa configurazione di natura-animale qualifica la natura personificandola come qualcosa di irsuto, fallico, errante e caprigno »¹⁸⁴. Dans la mythologie grecque, Pan est aimé et apprécié par toutes les divinités de l'Olympe parce qu'il est le seul à les refléter : dans lui, ces dieux voient une partie d'eux-mêmes. Il est simultanément un destructeur et un protecteur : il inflige le panique à ceux qui le voient mais interdit à Psyché de se suicider, en la protégeant avec son côté réflexif, s'incarnant dans la nymphe Echo¹⁸⁵. Pan, en outre, se délecte en jouant un instrument de musique qu'il a créé de ses propres mains : la flute qu'il a construite avec les roseaux de Syrinx, une naïade qui, pour s'enfuir du dieu et de ses avances amoureuses, s'était métamorphosée en jonc¹⁸⁶. Pan partage sa passion – toute dionysiaque – pour la musique avec Apollon, le meilleur musicien parmi les dieux. Comme le raconte Ovide, un jour Pan décide de défier Apollon dans une compétition de musique : le vainqueur est

¹⁸³ Robert Graves, *I miti greci*, trad. italienne Elisa Morpurgo, Milan, Longanesi & C., coll. « Il cammeo », 1983, p. 89. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

¹⁸⁴ James Hillman, *Saggio su Pan*, trad. italien Aldo Giuliani, Milan, Adelphi, coll. « Piccola biblioteca », p. 53. N'ayant pas pu repérer une édition en langue française, nous avons utilisé une édition italienne.

¹⁸⁵ Voir Apulée, *Les métamorphoses ou l'Âne d'or*, livre v, éd. Jean-François Bastien, trad. Jean-François Bastien et Compain de Saint-Martin, Paris, 1787, p. 374-375 : « Mon aimable enfant, quoique vous me voyiez occupé à garder des chèvres, je ne laisse pas d'avoir appris bien des choses par une longue expérience ; mais si je conjecture bien, ce que des gens prudents appellent deviner, à voir votre démarche chancelante, l'abattement où vous êtes, vos pleurs et la manière dont vous soupirez, un violent amour vous tourmente ; c'est pourquoi, croyez mes conseils, ne cherchez plus la mort en aucune façon, séchez vos larmes et calmez votre douleur. Adressez vos vœux et vos prières à Cupidon, le plus grand des Dieux ; et comme il est jeune et sensible, comptez que vos soins vous le rendront favorable ».

¹⁸⁶ Cet épisode est raconté par Ovide dans le premier livre des *Métamorphoses*, v. 678-712.

choisi par le génie du mont Tmole. Apollon gagne aisément la compétition¹⁸⁷. Cet esprit compétitif se transfère dans les défis joyeux qu'il y a entre Pan et Eros, tous les deux faisant partie du cercle de Dionysos, divinité qu'ils veulent entretenir : avec l'avènement du christianisme, ce combat a inévitablement été moralisé, comme l'explique Hillman :

Il contrasto tra quell'armonioso giovinetto che è Eros e l'irsuta goffaggine del rustico e panciuto Pan, con la vittoria di Eros, fu moralizzato per dimostrare il miglioramento dell'amore rispetto al sesso, dell'eleganza rispetto allo stupro, del sentimento rispetto alla passione. Inoltre, la vittoria di Eros su Pan poteva essere allegorizzata filosoficamente per significare che l'Amore conquista Tutto¹⁸⁸.

Pan est toujours à la recherche d'une nymphe. Cela arrive parce que les nymphes qu'il poursuit et viole sont la représentation de son contraire : lui actif, elles passives. Son instinct a besoin d'un élément étranger à conquérir, élément qui le reflète dans une tonalité différente : « la natura istintuale stessa brama ciò che la renderebbe consapevole di sé »¹⁸⁹. Le désir de Pan est donc un désir *actif* qui le reconduit toujours à lui-même. Les traits physiques et comportementaux de Pan se reflètent nettement dans le personnage de Barbe bleue qui, cependant, n'est pas du tout une copie de l'ancienne divinité grecque. Perrault insère Barbe bleue dans sa propre époque : il le transforme en un riche seigneur du temps de Louis XIV. Pour ce faire, il lui donne une série de richesses matérielles propres de la France du Roi Soleil : « des tapisseries, des lits, des sofas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs [...] dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues »¹⁹⁰. Nous pouvons dire que Barbe bleue est le *remplacement* de Pan : c'est une représentation « moderne » du diable de la religion chrétienne. Pan est la seule divinité de la mythologie grecque à mourir, comme le raconte Plutarque dans son écrit *Pourquoi*

¹⁸⁷ *Ibid.*, livre XI, v. 146-171.

¹⁸⁸ James Hillman, *Saggio su Pan*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹⁰ Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 76.

les oracles ont cessé : « Alors Thamus monta sur la poupe du vaisseau, et le visage tourné vers la terre, il cria, comme il l'avait entendu, que le grand Pan était mort »¹⁹¹. La mort de Pan comporte la transformation de sa figure en diable chrétien et la transformation de ses messages hermétiques – un de ses possibles pères étant Hermès – en appels démoniaques : le diable chrétien, en fait, non seulement est associé à la passion du corps et à la perversion sexuelle mais, pendant le Moyen Âge, a été représenté en forme de bouc, en devenant ainsi un substitut éminemment *négatif* du dieu grec de la nature. Si les actions de Pan ont toujours un caractère d'impersonnalité et d'objectivité tout à fait naturelle¹⁹², la figure du diable chrétien gagne une subjectivité qui pousse toujours les actions vers un finalisme : la téléologie, soit-elle associée à Dieu ou au diable, est de fait la *condicio sine qua non* du christianisme. Pan a donc été *refoulé* et remplacé par le diable chrétien. Cela signifie la perte, dans la société chrétienne, du lien personnel de l'homme avec la nature personnifiée, qui ne devient qu'un élément à conquérir et à contrôler : « Una volta che Pan è morto, la natura può essere controllata dalla volontà del nuovo Dio, l'uomo, modellato a immagine di Prometeo o Ercole, che crea da essa e l'inquina senza alcun turbamento morale »¹⁹³. Voilà alors un personnage qui représente, d'après Perrault, la négativité absolue : Barbe bleue, produit de Pan et du diable, leur véritable prolongement, mais inséré dans un contexte moderne et, par conséquent, de plus en plus simplifié et dévalué.

Barbe bleue est, donc, un personnage qui agit subjectivement en suivant les lois de la nature ; c'est un être actif qui s'autoaffirme sans penser aux conséquences de ses actions, à la douleur qu'il éprouve ou qu'il peut causer, parce qu'il sait que sa douleur peut causer du plaisir à quelqu'un d'autre. Il sait que la douleur est la condition commune de tout être humain et, pour cela, il la méprise, il la regarde de haut en bas.

¹⁹¹ Plutarque, *Pourquoi les oracles ont cessé*, Cortailod, Arbre d'or, 2005, p. 53.

¹⁹² Voir James Hillman, *Saggio su Pan*, *op. cit.*, p. 52 : « In quanto Dio di tutta la natura, Pan personifica per la nostra coscienza ciò che è completamente o soltanto naturale, il comportamento nel suo corso massimamente naturale. Il comportamento il cui corso è naturale è, in un certo senso, divino; è un comportamento che trascende il giogo umano degli scopi: è interamente impersonale, oggettivo, inesorabile ».

¹⁹³ James Hillman, *Saggio su Pan*, *op. cit.*, p. 58.

Ce scepticisme face à la douleur, aussi bien de celui qui l'éprouve ou d'autrui, typique, d'après Nietzsche, des sujets aristocratiques, contribue à la formation du caractère du sujet passif, guidé par les forces réactives et le ressentiment. Celui-ci, en effet, ne peut pas accepter la différence existant entre lui et le sujet actif, qui lui est nécessaire afin de se constituer et sans laquelle il n'existerait point. Le sujet passif, l'esclave, pour utiliser la terminologie nietzschéenne, veut faire honneur « à la compassion, à la main complaisante et secourable, vénérer le cœur chaud, la patience, l'application, l'humilité, l'amabilité, car ce sont là les qualités les plus utiles, ce sont presque les seuls moyens pour alléger le poids de l'existence »¹⁹⁴. Barbe bleue, au contraire, agit à partir de soi et pour soi : « ce qui lui est dommageable est dommageable en soi »¹⁹⁵. La psychologie de Barbe bleue est expliquée précisément par Sade lorsqu'il fait dialoguer, dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, le comte de Gernande, figure tirée du personnage du conte de Perrault, avec la protagoniste du roman, Justine/Thérèse, sur le rôle et le rapport entre l'homme et la femme :

S'il est donc prouvé que les deux sexes ne se conviennent point du tout mutuellement, [...] il est donc faux, de ce moment-là, que la Nature les ait créés pour leur réciproque bonheur. [...] Le plus faible n'ayant donc aucun titre à réclamer pour obtenir la pitié du plus fort, ne pouvant plus lui opposer qu'il peut trouver son bonheur en lui, n'a plus d'autre parti que la soumission ; et comme malgré la difficulté de ce bonheur mutuel, il est dans les individus de l'un et de l'autre sexe de ne travailler qu'à se le procurer, le plus faible doit réunir sur lui, par cette soumission, la seule dose de félicité qu'il soit possible de recueillir, et le plus fort doit travailler à la sienne, par telle voie d'oppression qu'il lui plaira d'employer, puisqu'il est prouvé que le seul bonheur de la force est dans l'exercice des facultés du fort, c'est-à-dire dans la plus complète oppression ; ainsi, ce bonheur que les deux sexes ne peuvent trouver l'un avec l'autre, il le trouveront l'un par son obéissance aveugle, l'autre par la plus entière énergie de sa domination¹⁹⁶.

En mettant de côté la misogynie évidente de Sade, le discours du comte de Gernande peut s'appliquer à Barbe bleue : il agit simplement

¹⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, dans *Œuvres complètes*, vol. 10, *op. cit.*, p. 302.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹⁶ Donatien-Alphonse-François de Sade, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, *op. cit.*, p. 250.

parce qu'il en a le pouvoir. Du pouvoir, il gagne le bonheur ; le bonheur qu'il éprouve, cependant, est le bonheur du crime, le bonheur de celui qui *abuse* de ses droits¹⁹⁷ : Barbe bleue se révèle, donc, comme un personnage qui est, en partie, encore passif. Son bonheur dérive seulement de la souffrance d'autrui ; il confond l'affirmation avec l'action. Cela est le problème que Camus pose à l'affirmation absolue : si l'on affirme tout, on affirme même le crime et le meurtre¹⁹⁸. L'affirmation, cependant, n'est pas l'action : comme le remarque Deleuze, elle est plutôt la puissance de devenir actif. Même si elle est plus active que la subjectivité de sa femme, la subjectivité débordante de Barbe bleue est, cependant, encore nihiliste, parfaitement « moderne » en ce qui concerne sa volonté de domination : pour s'autoaffirmer et satisfaire sa puissance et son plaisir, elle a besoin de détruire l'autre, de l'englober jusqu'à l'anéantir. Il s'agit, toujours, d'une dialectique, d'une médiation où l'un des deux termes est, enfin, complètement effacé.

La volonté de puissance a, elle aussi, son élément négatif et son élément affirmatif : le nihilisme est une de ses qualités, c'est « la *ratio cognoscendi* de la volonté de puissance en générale »¹⁹⁹. L'affirmation est la « *ratio essendi* de la volonté de puissance en générale »²⁰⁰ : la volonté de puissance peut être connue seulement à travers la négation, à travers le nihilisme. Cependant, cela ne signifie point que la volonté de puissance soit la façon dont elle est connue. Pour être véritablement connue, la *ratio cognoscendi* doit devenir son contraire, un inconnu qui est *ratio essendi*. Cela est exactement le passage qui manque à Barbe

¹⁹⁷ L'arme avec laquelle Barbe bleue a perpétré ses crimes passés et avec laquelle il veut tuer sa dernière femme, le « grand coutelas », n'est qu'un symbole du pénis, instrument du viol et du plaisir par excellence, moyen pour s'approprier de l'objet désiré. À ce propos, voir James Hillman, *Saggio su Pan*, *op. cit.*, p. 95 « L'aggressione è insignificante nella costellazione di Pan. I suoi assalti [...] non sono aggressioni: sono coazioni. Non sono propriamente attacchi per distruggere l'oggetto ma esprimono piuttosto un bisogno convulso di possederlo ».

¹⁹⁸ Voir Albert Camus, *L'homme révolté*, *op. cit.*, p. 104-105 : « Dire oui à tout suppose qu'on dise oui au meurtre. [...] Le oui nietzschéen, oublieux du non originel, renie la révolte elle-même, en même temps qu'il renie la morale qui refuse le monde tel qu'il est. [...] C'était dire oui en même temps à l'esclave et au maître, dans son esprit. Mais finalement dire oui aux deux revient à sanctifier le plus fort des deux, c'est-à-dire le maître ».

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 259.

²⁰⁰ *Ibid.*

bleue : il confond la *ratio cognoscendi*, l'action, avec la *ratio essendi*, l'affirmation : il pense que ce qu'il connaît et la façon par laquelle il le connaît sont l'essence de ce qui peut être connu. L'action, ce n'est qu'un moyen d'arriver à l'affirmation ; pour y arriver, Barbe bleue doit faire une action qu'il ne peut pas supporter : pour transformer le nihilisme en affirmation, il doit vouloir son propre sacrifice, il doit convertir la connaissance, qui est son essence, en une essence allant *au-delà* de son propre sujet. Voilà, donc, la solution nietzschéenne au problème du nihilisme : transformer le nihilisme réactif en nihilisme actif afin de dépasser le nihilisme à travers le nihilisme. Sortir du nihilisme à travers le nihilisme lui-même.

Barbe bleue reste, cependant, dans le nihilisme. Il est un personnage extrêmement complexe : il incarne le sujet moderne qui s'approprie de son origine – le diable « moderne » qui s'approprie du diable chrétien qui s'approprie de Pan – et qui, à travers une action qui est forcée à être une réaction, et donc une coaction, arrive à s'affirmer, toujours au détriment d'autrui. Il représente, simultanément, ce que l'homme moderne est et ce qu'il nie d'être, son essence cachée et refoulée.²⁰¹ Barbe bleue est, aussi, l'évolution de l'homme moderne ; il est celui qui cherche à montrer comment la morale dominante n'est qu'une morale du ressentiment, passive mais toujours prête à se révolter, si elle est guidée par un artiste du ressentiment, celui qui, en voulant la puissance, en voulant agir contre ce qu'il méprise, oriente la puissance ressentie présente dans les sujets passifs en les préparant à la réaction. Voilà, alors, le caractère de Perrault : il représente l'artiste réactif, celui qui crée en se révoltant contre quelqu'un d'autre – les partisans des Anciens et l'Antiquité – et arrive à élargir une morale de la passivité, de la soumission. Il est conscient que, à travers la passivité, se développe la foi : il ne s'agit pas nécessairement de la foi en Dieu, mais plutôt de la foi en quelque chose de supérieur, qui agit selon la *justice*. D'après lui, il s'agit de la foi envers l'État. À travers ses contes, Perrault veut donner

²⁰¹ La mort de Barbe bleue n'est pas du tout un produit du hasard : elle est l'actuation du *refoulement*, l'élimination du caractère naturel, ennemi du sujet passif du conte, la femme de Barbe bleue.

l'idée que, ces narrations étant « du temps passé », les événements négatifs et immoraux qui se déroulent ne pourraient jamais se passer dans l'État dont il fait partie parce que celui-ci, si on se *soumet volontairement*, agit toujours selon la justice :

Ciel à qui nous devons cette splendeur immense,
Dont on voit éclater notre siècle et la France,
Poursuis de tes bontés le favorable cours,
Et d'un si digne roi conserve les beaux jours,
D'un roi qui dégagé des travaux de la guerre,
Aimé de ses sujets, craint de toute la Terre,
Ne va plus occuper tous ses soins généreux
Qu'à nous régir en paix, et qu'à nous rendre heureux²⁰².

Le personnage passif par excellence dans *La Barbe bleue* est la jeune femme de l'antagoniste. Une fois commis son péché de *curiositas*, *topos* littéraire par excellence, la jeune fille commence à implorer son mari de ne pas la tuer, « en pleurant et on lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante »²⁰³. Elle se comporte exactement comme Justine/Thérèse du roman de Sade, c'est-à-dire l'incarnation de la vertu. Son repentir est « vrai », le narrateur le dit clairement, mais cela ne suffit pas à arrêter les intentions de Barbe bleue, toujours convaincu de ses propos ; la seule concession qu'il lui fait, c'est de lui laisser un quart d'heure pour prier. Cela est tout ce qu'il lui faut pour être sauvée : après la répétition esthétique²⁰⁴, typique du conte de fées, qui mène à la *spannung* de la narration, la jeune protagoniste est sauvée par ses frères, « l'un Dragon et l'autre Mousquetaire »²⁰⁵, qui tuent Barbe bleue. Pourquoi, donc, la jeune protagoniste a-t-elle été sauvée ? Elle a commis un péché, exactement comme le Petit Chaperon Rouge lorsqu'elle a parlé avec le loup. Pourquoi est-ce qu'elle n'a pas été punie ? En suivant la conception de destin comme punition d'une faute, chère à Perrault, elle aurait dû

²⁰² Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, v. 516-523, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 273.

²⁰³ Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, op. cit., p. 78.

²⁰⁴ Il s'agit de la répétition des formules qui contribuent à augmenter la tension du conte et qui préparent le lecteur à un dénouement qui est presque toujours positif : « Descends vite, ou je monterai là-haut » et « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? », répétés trois fois, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, op. cit., p. 78-79.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 79.

mourir de la main de son mari. Les raisons de ce manque de châtement sont deux. La première, c'est la nécessité que Perrault a de se libérer des figures inspirées par le passé, comme nous l'avons déjà remarqué dans *La Belle au bois dormant*. La seconde, c'est que la femme de Barbe bleue, en croyant à la possibilité du salut, arrive à définir la notion de justice comme *jugement de Dieu*, allégorie de la morale – supérieure – de l'État. Il faut revenir à la préface de *Histoires ou contes du temps passé* pour mieux comprendre ce passage :

Partout la vertu y [dans les contes modernes] est récompensée, et partout le vice y est puni. Ils [les contes] tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas²⁰⁶.

Le comportement passif, c'est-à-dire la vertu, est récompensé : qui est plus vertueux que quelqu'un qui remet le jugement à Dieu – à l'État ? La morale du ressentiment, de la passivité, est toujours une morale utilitaire. En remettant le jugement à une entité supérieure, elle arrive à se masquer ; elle n'arrive pas, cependant, à se cacher complètement, comme le remarque Nietzsche :

« Ne jugez point ! » disent-ils, mais ils envoient en enfer tout ce qui se trouve sur leur chemin. En laissant juger Dieu, ils jugent eux-mêmes ; en glorifiant Dieu, ils se glorifient eux-mêmes ; en *exigeant* la vertu dont ils sont capables – plus encore, celle dont ils ont besoin pour se maintenir, – ils se donnent la grande apparence de lutter pour la vertu, l'apparence d'un combat pour le règne de la vertu. « Nous vivons, nous mourons, nous nous sacrifions *pour le bien* », (la « vérité », la « lumière », le « royaume de Dieu ») : en réalité ils font ce qu'ils ne peuvent s'empêcher de faire. En faisant les humbles, comme des sournois, assis dans leurs coins, vivant dans l'ombre comme des ombres, ils s'en font un *devoir* : l'humilité de vie leur apparaît comme un devoir, elle est une preuve de plus de leur piété²⁰⁷.

Dans le cas de *La Barbe bleue* en particulier et des narrations des *Histoires ou contes du temps passé* en général, le jugement de l'entité supérieure est transmis par l'artiste du ressentiment, Perrault. La soumission et l'obéissance, *devoirs* de tout sujet, sont récompensées : être prêts à se sacrifier pour le prétendu bien, comme l'était la femme

²⁰⁶ Charles Perrault, « Préface », dans *Histoires et contes du temps passé*, *op. cit.*

²⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, *op. cit.*, p. 306.

de Barbe bleue, est l'acte ressenti par excellence, véritable forme de l'autoreprésentation des sujets passifs, qui exigent des autres un comportement qui soit un reflet de *leur* vertu. Il y a, donc, le renversement des valeurs par les sujets passifs qui, en se soumettant volontairement, arrivent à être simultanément les sujets et les législateurs de leur règne : c'est la pure autoreprésentation, la victoire du ressentiment, des forces réactives, du nihilisme.

3.4 *Le Petit Poucet* : la révolte reniée, la tyrannie « moderne »

Le Petit Poucet est le conte qui conclut le recueil ; il est sûrement un des plus célèbres. Perrault y met de côté, pour un moment, la morale de la soumission et laisse au ressentiment le rôle de créateur. Dans cette narration, en fait, Perrault se révèle comme un grand artiste du ressentiment : il lui donne la puissance de créer et, donc, de devenir réaction, révolte. La perspective de départ est toujours la même : le protagoniste est traité injustement par sa famille simplement parce qu'il n'a pas la force et la puissance physiques pour réagir. Il est donc obligé à supporter les méchancetés que sa famille lui inflige : « Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison et on lui donnait toujours le tort. Cependant il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères, et s'il parlait peu, il écoutait beaucoup »²⁰⁸. Ce personnage mûrit, dans soi, un ressentiment – la réaction qui, n'étant pas réagie, devient sentie – guidé par ce que Nietzsche appelle, dans son œuvre philosophique, l'*esprit de vindicte* : son propos, une fois que son ressentiment est capable de créer, c'est de renverser les rôles à travers une vindicte qui, plus encore qu'être une réaction, est une révolte spirituelle. À travers ce conte, Perrault montre comment il faut donner lieu à la réaction afin de se révolter pour, finalement, se soumettre encore une fois, mais *volontairement*. L'auteur peint le cercle vicieux de toute révolte : après le mouvement et la réaction, la *stásis* et la paix de la soumission, toujours prêtes à ramasser et à former du ressentiment pour une révolte future.

Le Petit Poucet, donc, n'attend qu'une occasion de revanche, qui se présente lorsqu'il rencontre, avec ses frères, une femme qui leur offre à manger et à coucher dans sa maison ; la maison de cette femme, cependant, n'est pas un endroit sûr, parce que « c'est [...] la maison d'un Ogre qui mange les petits enfants »²⁰⁹. Comme dans *La Belle au bois dormant*, l'Ogre est caractérisé par son envie de dévorer les

²⁰⁸ Charles Perrault, *Le Petit Poucet*, dans *Contes*, op. cit., p. 111.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 116.

enfants ; comme l'Ogresse du premier conte du recueil, l'Ogre du *Petit Poucet* est condamné à l'échec et à la damnation bien avant qu'il soit introduit dans la narration²¹⁰. Ce qui est intéressant, dans ce conte, c'est la façon dont le Petit Poucet accomplit sa révolte : il trompe l'Ogre en utilisant ses faiblesses contre lui. À travers un déguisement, il fait tuer les filles de l'Ogre par l'Ogre lui-même. Ensuite, il vole tous les biens de la famille de l'Ogre en trompant sa femme avec des mots ambigus. Le premier épisode étant un simple acte de révolte du faible – l'esclave – contre le fort, il est clair que le plus faible utilise les moyens qui lui sont les plus congéniaux ; cependant l'Ogre, dans le conte, n'est pas un personnage qui est fort activement – le maître – mais il est plutôt comme Barbe bleue, c'est-à-dire le fort qui cherche à sortir du nihilisme mais n'y arrive pas. Le deuxième épisode décrit le faible qui, ayant accompli sa révolte et gagné le pouvoir, veut devenir comme le fort et l'imiter. Dans ce cas-là il s'agit, donc, d'une lutte entre esclaves, dont le remplacement d'un par l'autre n'est qu'un problème de temps. L'Ogre et le Petit Poucet sont, *les deux*, des personnages réactifs. Pour exister, ils ont besoin l'un de l'autre et le négatif est leur prémisses nécessaire. Le ressentiment, donc, devient, pour le Petit Poucet, l'instrument créatif qui lui permet de se révolter. Une fois définitivement révolté, le personnage commence le processus d'imitation de celui qui était au pouvoir, en abusant de ses nouveaux droits à travers la tromperie :

Il alla droit à la maison de l'Ogre où il trouva sa femme qui pleurait auprès de ses filles égorgées. « Votre mari, lui dit le Petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne leur donne tout son or et tout son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans rien retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas

²¹⁰ Il serait intéressant d'analyser s'il y a, dans les contes de fées de Perrault, un rapport entre le destin en tant que châtement d'un péché ou d'un crime et la « race » des personnages qui sont punis : il faut remarquer, en fait, que les Ogres des contes de Perrault sont mauvais *à priori* et que leur destin est inévitablement marqué. Est-ce que leur sort malheureux est dû aussi à leur appartenance à une certaine « race » ? Est-ce qu'appartenir à une certaine « race » est, dans le conte de fées, une caractéristique négative ? Quoi qu'il en soit, il est évident que la distinction « raciale » présente dans les contes contribue à en créer une structure fixe et rigide, en distinguant nettement les personnages « bons » et les personnages « méchants ».

que je sois un affronteur ». La bonne femme fort effrayée lui donna aussitôt tout ce qu'elle avait : car cet Ogre ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants. Le petit Poucet étant donc chargé de toutes les richesses de l'Ogre s'en revint au logis de son père, où il fut reçu avec bien de la joie²¹¹.

Le « bon », après s'être révolté, arrive donc à devenir le « méchant » : en utilisant ses caractéristiques spécifiques, il arrive à profiter du plus faible tout simplement parce que, maintenant, il *peut* le faire. Le gain de puissance l'autorise à continuer sa vindicte sur ceux qui occupaient la position de pouvoir, même si, comme dans le cas de la femme de l'Ogre, ils n'ont rien fait contre lui : c'est l'esprit de vindicte qui, grâce au ressentiment accumulé pendant toute une vie, guide les réactions du faible qui veut *imiter* le fort, ou celui qu'il croit être fort. Tout cela arrive parce que le révolté, pour régner, ne connaît que la méthode du fort : l'imitation du puissant est sa plus grande aspiration et, une fois achevée la puissance, il agit comme il croit devoir agir, c'est-à-dire contre celui qui a été renversé. Le *devoir* est la clef d'interprétation, l'élément qu'identifie le révolté toujours en tant qu'esclave. L'acte de révolte, en fait, n'est pas du tout une condition suffisante pour que l'esclave se transforme en maître : au contraire, pour se métamorphoser, l'esclave doit *vouloir mourir*, c'est-à-dire *dépasser* sa propre subjectivité et transformer les valeurs à travers l'affirmation de la vie par excellence, la création. Seulement ainsi il peut délivrer la vie et devenir, lui aussi, maître, seigneur, noble²¹². Le Petit Poucet n'achève pas ce passage, il reste confiné dans l'esclavage parce que, premièrement, il ne reconnaît pas que l'Ogre lui-même est

²¹¹ *Ibid.*, p. 121.

²¹² Voir Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, *op. cit.*, p. 89 : « Solitaire, tu suis le chemin qui mène à toi-même ! Et ton chemin passe devant toi-même et devant tes sept démons ? Tu seras hérétique envers toi-même, sorcier et devin, fou et incrédule, impie et méchant. Il faut que tu veuilles te brûler dans ta propre flamme : comment voudrais-tu te renouveler sans t'être d'abord réduit en cendres ! » et p. 119 : « Créer – c'est la grande délivrance de la douleur, et l'allègement de la vie. Mais afin que naisse le créateur, il faut beaucoup de douleurs et de métamorphoses. Oui, il faut qu'il y ait dans votre vie beaucoup de morts amères, ô créateurs ! Ainsi vous serez les défenseurs et les justificateurs de tout ce qui est périssable. Pour que le créateur soit lui-même l'enfant qui renaît, il faut qu'il ait la volonté de celle qui enfante, avec les douleurs de l'enfantement. ».

un esclave. Il ignore sa ressemblance avec son ennemi et, une fois renversé le pouvoir, décide d'agir comme celui qu'il croit être différent de lui parce qu'il n'a pas la finesse de comprendre la nécessité de son propre dépassement, sa subjectivité étant aveuglée par la force obscure du ressentiment et de la vindicte. Le Petit Poucet devient un tyran, non pas un maître : il est toujours saisi par le sens du devoir, sa mentalité ne change point, il n'est qu'un esclave qui a gagné de la puissance. En tant qu'esclave, il exerce sur ses nouveaux sujets la seule chose qu'il a connu pendant sa période de soumission, c'est-à-dire l'abus, la tromperie, le mensonge : ce sont les seuls instruments qu'il connaît. L'esclave a un esprit utilitaire, il cherche toujours ce qui lui est utile pour survivre, soit-il un objet – les bottes de sept lieues, les richesses de l'Ogre – ou un comportement – la tromperie, le mensonge : en même temps, cependant, l'esclave *renie* tout type d'utilitarisme et affirme d'agir de façon désintéressée, comme le Petit Poucet qui affirme d'avoir volé les bottes de sept lieues à l'Ogre parce qu'il « ne s'en servait que pour courir après les petits enfants »²¹³. Son action se transforme, ainsi, d'intéressée à désintéressée, voire altruiste :

Ils assurent [les gens qui soutiennent la « non culpabilité » du Petit Poucet] que lorsque le petit Poucet eut chaussé les bottes de l'Ogre, il s'en alla à la Cour, où il savait qu'on était fort en peine d'une Armée qui était à deux cent lieues de là, et du succès d'une Bataille qu'on avait donnée. Il alla, disent-ils, trouver le Roi, et lui dit que s'il le souhaitait, il lui rapporterait des nouvelles de l'Armée avant la fin du jour. Le Roi lui promit une grosse somme d'argent s'il en venait à bout. [...] Après avoir fait pendant quelque temps le métier de courrier, et y avoir amassé beaucoup de bien, il revint chez son père [...]. Il mit toute sa famille à son aise. Il acheta des Offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il établit tous, et fit parfaitement bien sa Cour en même temps²¹⁴.

La révolte elle-même est, alors, reniée, annulée et anéantie. Comme dans un cercle vicieux, elle retourne toujours en son contraire, c'est-à-dire la soumission volontaire, forme d'esclavage dont la puissance a été augmentée. À travers sa révolte, le Petit Poucet ne gagne pas la liberté : il gagne la paix, la *stásis*, la tranquillité. La liberté, en fait, n'est pas du

²¹³ Charles Perrault, *Le Petit Poucet*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 121.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 121-122.

tout la condition qui engendre la paix : elle est l'élément originaire qui constitue le mouvement, l'opposition, l'essence en tant que tentative et expérimentation, en tant que *métamorphose*. Seulement un être libre, c'est-à-dire *surabondant*, peut créer quelque chose d'inconnu et délivrer, de cette façon, la vie de la douleur ; le Petit Poucet, à travers le ressentiment, a créé ce qu'il connaissait déjà et a gagné la puissance en utilisant uniquement le négatif.

Mais quelle est la puissance d'après le Petit Poucet ? Perrault offre au lecteur la réponse à cette question dès le début du conte : le Petit Poucet est le « souffre-douleur » de sa famille, il se trouve toujours dans une condition de souffrance. Pour lui, gagner la puissance, c'est éliminer sa douleur, qui est totalement intériorisée, ressentie et, donc, insupportable. Cette attention particulière envers la douleur est une des caractéristiques principales des esclaves : ils veulent se libérer de la douleur et, pour ce faire, ils se soumettent, après avoir achevé leur révolte, à quelqu'un ou quelque chose qui leur promet la libération de la souffrance. Dans le cas du Petit Poucet, cette entité supérieure et « libératrice » est l'État, la Cour, qui non seulement lui permet de devenir laborieux et de se laisser guider, mais qui absorbe sa révolte et le rend *innocent*. Il peut agir parce qu'il a été « libéré » du poids de la révolte et de la douleur qu'elle suscite : il a fait un pacte avec l'État, la soumission en change de la paix et de l'élimination de la douleur. L'État n'est que la création de l'esclave qui a gagné la puissance et promet à d'autres esclaves de les affranchir de la douleur à travers le travail, qui n'est, cependant, qu'une autre manière d'appeler la douleur²¹⁵ : c'est transporter la douleur de l'intérieur à un extérieur collectif, où la différence du solitaire est annulée. La solution au problème de la douleur demande une action que le Petit Poucet, comme, d'ailleurs, tous les personnages des *Histoires et contes du temps passé*, ne peut pas achever : pour rédimier la vie, il faut vouloir la douleur afin de

²¹⁵ Au Moyen Âge, dans un climat culturel pleinement chrétien, le mot « travail » gagne l'acception de souffrance physique ou psychologique. La souffrance, en fait, était l'instrument pour démontrer la foi en Dieu. Au XVII^e siècle, avec la mise en place de la mort de Dieu, l'objet de la foi devient l'homme lui-même, avec sa catégorie supérieure, l'État.

transformer le refus en affirmation, en créant quelque chose d'inconnu et de nouveau. Comme le remarque Nietzsche, en fait, le créateur peut naître seulement de la douleur et de la métamorphose ; accepter la douleur, cependant, n'est pas du tout vouloir la douleur, puisque l'acceptation a une nature statique, rigide et impuissante, tandis que la volonté est toujours volonté d'affirmation, c'est l'affirmation qui, avec la douleur, affirme soi-même. Il faut suivre, donc, l'exemple d'Ariane, qui arrive à vouloir les tourments que Dionysos lui inflige et, ce faisant, arrive à être, elle-même, une partie de l'affirmation réalisée et représentée par le dieu :

[...]
Frissonnante, étendue de tout mon long,
telle un moribond dont on réchaufferait les pieds,
et secouée, hélas ! de fièvres inconnues,
frémissant sous les traits glacés et acérés du gel,
traquée par toi, pensée !
Innommable ! Dissimulée ! Atroce !
Toi qui chasses voilée de nuées !
Clouée au sol par tes éclairs,
œil narquois qui du fond des ténèbres m'épie !
Ainsi, je gis,
je me plie et me tords, torturée
de tous les éternels tourments,
frappée
par toi, le plus cruel des chasseurs,
toi inconnu – dieu...

Frappe plus profond !
Frappe une fois encore !
Transperce et broie ce cœur !
[...]
Tu perds ton temps !
Transperce-moi encore !
Trop cruel aiguillon !
Je ne suis pas un chien – mais ton gibier seulement,
ô trop cruel chasseur !
Mais la plus fière de tes prises,
ô voleur dissimulé dans les nuées !
[...]

Ah ah !
c'est moi que tu veux ? Moi ?
Moi – tout entière ?....
[...]

Parti !
Il s'est enfui,
mon seul compagnon,

mon grand ennemi,
mon inconnu,
mon dieu-bourreau !...
Non !
Reviens !
Avec tous tes tourments !
Toutes mes larmes en torrent
s'élancent vers toi
et l'ultime flamme de mon cœur
brûle pour toi.
Oh, reviens,
mon dieu inconnu ! Ma douleur !
Mon ultime bonheur²¹⁶ !...

²¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Plainte d'Ariane*, dans *Dithyrambes de Dionysos*, trad. Jean-Claude Hémerly, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII vol. 2, Paris, Gallimard, 1975.

3.5 *Les Fées* : le développement de l'industrie culturelle

Les Fées, le cinquième conte du recueil de Perrault, reprend l'idéologie de la soumission volontaire. L'enseignement de ce conte de fées est clair : si on est soumis et si on se comporte avec honnêteté, la récompense, toujours élargie par une entité supérieure, est certaine. Dès le début, la narration rend explicites les intentions de l'auteur à travers la caractérisation des personnages : la mère et la fille aînée se ressemblent beaucoup physiquement et psychologiquement et sont toutes les deux « si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles »²¹⁷. La fille cadette est le contraire : elle est « une des plus belles filles qu'on eût su voir »²¹⁸ parce qu'elle est « le portrait de son Père pour la douceur et pour l'honnêteté »²¹⁹. Perrault, en plus, donne soigneusement un autre indice pour compléter la caractérisation de la mère et de l'aînée et pour en déterminer le sort : « Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette »²²⁰. La mère est aveuglée par la ressemblance naturelle qu'elle a avec sa fille aînée : elle arrive à détester et à mépriser, par conséquent, la fille cadette, à qui elle ne reconnaît aucune qualité ni aucun mérite. Encore une fois, donc, l'auteur introduit un personnage qui, plutôt qu'agir en suivant les règles et les mœurs de la bienséance et de l'honnêteté, se fait guider par la loi de la nature. Comme nous l'avons vu dans *La Belle au bois dormant*, ce type de comportement, véritable faute ou péché aux yeux de Perrault, est toujours puni : le destin de ce type de caractère s'établit bien avant la conclusion de la narration. Le lecteur peut arriver aisément à deviner le dénouement du conte de fées parce que ce genre littéraire suit, presque toujours, la même technique de la composition et la même représentation thématique et idéologique : les protagonistes sont souvent caractérisés par des qualités « gracieuses » et se trouvent toujours dans des situations désavantageuses ; les antagonistes, au

²¹⁷ Charles Perrault, *Les Fées*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 89.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

contraire, sont toujours marqués par la laideur physique ou morale et profitent toujours des faiblesses des protagonistes. À cause de ces faiblesses, les protagonistes ont toujours besoin d'une aide externe qui leur permette des actions de revanche sur leurs tyrans : à la fin de la narration, les protagonistes obtiennent une récompense grâce à leur comportement vertueux.

Le conte *Les Fées* est une représentation canonique exemplaire parce qu'il suit exactement le modèle décrit plus haut. L'utilisation de la répétition du même épisode à rôles invertis est une autre caractéristique du conte de fées et sert à construire le climax de la narration, la *spannung*, qui mène à la « surprise agréable » du dénouement. Dans ce schéma de la répétition à caractères structural e idéologique, le seul changement concerne les noms des personnages : dans le conte de fées, les protagonistes, les antagonistes et les assistants sont toujours la représentation d'un type défini généralement qui prend, cependant, une acception universelle. L'acte de lecture du conte de fées est, donc, toujours une répétition du même. Le rôle de chaque personnage, c'est de confirmer ce que le lecteur pense *à priori* de lui – de son type : celui qui lit sait déjà comment le protagoniste ou l'antagoniste vont se comporter, il veut seulement avoir la confirmation que ses soupçons ne sont pas faux. Le conte de fées en tant que genre littéraire, donc, existe pour s'autoconfirmer de fois en fois. Chaque action et chaque personnage ont une fonction bien définie. Voilà alors que tout type de différence, y compris la différence de la répétition, est effacé et supprimé, l'universel et le particulier coïncident. Le conte de fées littéraire proposé par Perrault est, d'après nous, une représentation *ante litteram* de l'industrie culturelle décrite par Adorno et Horkheimer dans la *Dialectique de la raison* :

I particolari diventano fungibili. [...] [Essi sono] *clichés* bell'e pronti, che si possono impiegare a piacere qua e là, e che sono interamente definiti, ogni volta, dallo scopo che assolvono nello schema complessivo. Confermarlo, mentre lo compongono, è tutta la loro vitalità. [...] L'industria culturale si è sviluppata insieme al primato dell'effetto, della trovata, dell'*exploit* concreto e tangibile, del particolare tecnico, sull'opera nel suo insieme, che, un tempo, era la portatrice dell'idea ed è stata

liquidata insieme con essa. [...] Essa foggia allo stesso modo il tutto e le parti²²¹.

Le particulier, dans le conte de fées, ne se montre tel qu'à l'apparence ; il s'identifie en réalité au général, il donne – bien qu'indirectement – au lecteur une sensation de stabilité, d'immobilité et de sûreté. En plus, le conte de fées de Perrault, en naissant en tant que produit d'un contre-mouvement littéraire, suit et respecte des règles conçues en opposition à la production précédente : la volonté de créer une œuvre d'art doit s'adapter au réel qui l'entourne. Lorsque le nouveau produit littéraire affirme lui-même l'importance de considérer le réel, il est considéré valable pour projeter dans le temps des idées futures. Perrault, en s'appropriant de la tradition populaire comme instrument de fondation d'une nouvelle tradition, rappelle aux lecteurs un côté du réel – considéré comme inférieur et non destiné à produire de la littérature élevée – qui entre en résonance avec le côté réel du pouvoir. La littérature proposée par Perrault est acceptée et appréciée parce qu'elle reconnaît son rapport avec le pouvoir et accepte une place d'infériorité, laissant l'impression d'un rapport spontané et réconcilié, voire authentique, entre son objet et son public. Il arrive, alors, que le genre nouveau est instantanément reproduit en masse, en devenant la norme culturelle dominante, projetée et destinée à la constante répétition du même : ce qui a valeur, c'est le *schéma* constitutif, c'est la *formule* génératrice. Avec le conte de fées il y a une répétition presque automatique de la structure qui concerne la composition : celle-ci exerce, sur les lecteurs, un pouvoir bien plus efficace que celui des idéologies des contenus parce qu'elle est le portrait du pouvoir sociale :

Il potere sociale venerato dagli spettatori si manifesta più efficacemente nell'onnipresenza dello stereotipo imposta dalla tecnica che nelle ideologie vecchie e stantie che dovrebbero essere rappresentate dagli effimeri contenuti²²².

²²¹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 131-132.

²²² *Ibid.*, p. 144.

Tous ces instruments – la formule, le schéma, la structure, la répétition du même – sont des moyens de contrôle très efficaces. Cependant, si on se focalise surtout sur la structure de l'œuvre, cela ne signifie pas du tout que l'idéologie est absente. Au contraire, elle existe et est présente, mais elle est masquée et presque invisible : il faut la rechercher à l'intérieur de la structure. Tout ce qui est hors du schéma structural est un « exercice de style », un divertissement de l'auteur. C'est le cas, évidemment, des célèbres « moralités » en vers à la fin de chaque conte des *Histoires ou contes du temps passé* : la vraie idéologie morale n'est pas présentée par les moralités en vers. Elle est cachée et déguisée à l'intérieur de la narration. Prenons, par exemple, les deux moralités du conte intitulé *Les Fées*. La première exalte le pouvoir des « douces paroles » sur les biens matériels :

Les Diamants et les Pistoles,
Peuvent beaucoup sur les Esprits ;
Cependant les douces paroles
Ont encore plus de force, et sont d'un plus grand prix²²³.

La deuxième souligne comment l'honnêteté peut conduire à des récompenses :

L'honnêteté coute des soins,
Et veut un peu de complaisance,
Mais tôt ou tard elle a sa récompense,
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins²²⁴.

Ces deux enseignements moraux n'ont que la fonction de parodier la littérature morale de l'Antiquité. Comme nous l'avons remarqué précédemment, les partisans des Modernes accusaient de pédantisme les partisans des Anciens et les auteurs de l'Antiquité eux-mêmes ; les morales en vers des contes de fées de Perrault sont des instruments que l'auteur utilise pour imiter les Anciens en les parodiant. C'est pour cela, par exemple, que le ton du langage des morales en vers est plus élevé que le ton de la narration en prose. Perrault comprend que le seul

²²³ Charles Perrault, *Les Fées*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 92.

²²⁴ *Ibid.*

enseignement moral qu'on puisse suivre et respecter est celui indiqué par le comportement. Mais où trouvons-nous le comportement dans le conte de fées ? Nous pouvons le repérer uniquement dans la structure de la narration. L'expression explicite de l'idéologie – en ce cas-là la moralité en vers – doit rester vague parce que, ainsi, le lecteur peut profiter pleinement de la structure narrative, véritable moyen de promotion idéologique :

I giudizi di valore vengono percepiti come *réclame* o come chiacchiere insulse. Ma l'ideologia, costretta così a mantenersi nel vago e ad esprimersi in termini poco impegnativi, non diventa perciò meno opaca, e non perde per questo della sua forza di suggestione. Proprio la sua genericità e indeterminatezza, la sua riluttanza, di tipo quasi scientifico, ad impegnarsi in affermazioni che non siano suscettibili di verifica, funge efficacemente da strumento del dominio. Essa diventa la proclamazione energica e sistematica di ciò che esiste²²⁵.

La structure du conte, donc, devient l'instrument privilégié pour aboutir à l'autoreprésentation du sujet et pour affirmer le réel. Il ne s'agit pas, cependant, d'affirmer le réel en tant que réel, mais d'affirmer le réel *des sujets*, de ceux qui sont volontairement soumis ; il s'agit de promouvoir la vertu dont les sujets de l'État sont capables, parce que c'est là la seule chose qu'ils connaissent. L'antagoniste, dans le conte de fées, est toujours déjà vaincu : le lecteur ne doit qu'apprendre comment le personnage méchant est battu²²⁶. Les éléments tragiques et les éléments d'amusement – l'extraordinaire, la « surprise agréable » –

²²⁵ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, *op. cit.*, p. 158.

²²⁶ Dans *Le Petit Chaperon rouge*, le seul conte du recueil où l'antagoniste gagne, il faut considérer la nature « d'avertissement » du conte : la structure change et la protagoniste meurt, mais si elle avait reçu toutes les informations nécessaires à se méfier du loup, le sort de l'antagoniste aurait sûrement été identique au sort des autres antagonistes du recueil. Le destin tragique de la protagoniste n'est qu'un élément *esthétique* qui sert à l'auteur à montrer son intérêt au sort des jeunes filles encore naïves, sujet qui se fait charge du rôle de la vérité, strictement liée, d'après les Modernes, au réel, c'est-à-dire l'autoreprésentation. À ce propos, voir Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, *op. cit.*, p. 162-163 : « Il tragico, ridotto a un aspetto previsto e consacrato del mondo, torna a vantaggio e a benedizione di quest'ultimo. Esso serve a parare e a respingere l'accusa che non si prenderebbe la verità abbastanza sul serio, mentre invece, come tutti possono vedere, la si incamera e la si fa propria con cinico rammarico. Esso rende interessante la noia della felicità consacrata e mette l'interessante alla portata di tutti. [...] Il destino tragico trapassa così, definitivamente, nel giusto castigo, in cui l'estetica borghese, fin dagli inizi, aveva sempre cercato di trasformarlo. La morale della cultura di massa non è altro che quella, "sprofondata", dei libri per l'infanzia di ieri ». Le propos de l'auteur est, donc, toujours celui de la domination à travers l'autoreprésentation.

sont, dans le conte de fées, des moyens aptes à faire l'apologie de la société qu'ils représentent puisque, comme l'affirment Horkheimer et Adorno, « s'amuser revient à être d'accord »²²⁷. Toute l'attention que Perrault consacre à la réception de ses œuvres et des œuvres des Modernes présente des aspects en commun avec le besoin s'autoaffirmer que Nietzsche retrouve dans les esclaves. Une fois trouvée une identité construite sur le négatif, le ressentiment, la réaction et la révolte, et renversées les valeurs en devenant à la fois sujets et législateurs, le seul but qui reste aux sujets révoltés – les esclaves – est celui de la domination sur le temps, la domination éternelle. Quoi mieux qu'un conte de fées, si apparemment naïf, innocent et authentique – si honnête – et, cependant, si inexorable comme seulement les grandes narrations le sont, pourra instituer une domination qui se veut toujours silencieuse, reniée, et à laquelle on se soumet volontairement, parce qu'elle se présente comme le paradigme du bien ?

²²⁷ *Ibid.*, p. 154.

Conclusion

Tu sens bien qu'il ne s'agit pas là d'amusements.
Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses,
À l'amour qui sent la haine, à la paix qui sent le désespoir.
Mon sein, guéri de l'ardeur de la science,
Ne sera désormais fermé à aucune douleur :
Et ce qui est le partage de l'humanité tout entière,
Je veux le concentrer dans le plus profond de mon être ;
Je veux, par mon esprit, atteindre à ce qu'elle a
De plus élevé et de plus secret ;
Je veux entasser sur mon cœur tout le bien et tout le mal qu'elle contient, et,
me gonflant comme elle, me briser aussi de même.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*

Le travail littéraire de Charles Perrault, pour être compris, doit être inséré dans le contexte socio-culturel de la Querelle des Anciens et des Modernes, véritable événement distinctif de la vie culturelle du règne de Louis XIV. La Querelle, en fait, établit une séparation inexorable entre l'Antiquité et la Modernité, dont Perrault est le partisan le plus fidèle et l'artiste le plus cohérent. Ses œuvres littéraires, comme nous avons essayé de le montrer, représentent des véritables apologies de la Modernité et contribuent au développement des *modi cogitandi et operandi* de cette époque : le sujet, grâce à la naissance de la philosophie cartésienne, gagne toujours plus d'importance, en se distinguant de toute conception précédente. Le sujet, en fait, n'est plus simplement celui qui connaît le monde et le réel de façon passive, mais devient l'absolu *créateur* et, ensuite, connaisseur du réel, forgé par un démiurge qui arrive, doucement, à remplacer Dieu et à assumer son rôle. C'est pendant la Modernité, en fait, que le phénomène de la mort de Dieu commence à s'enraciner et à se développer. Tout domaine de connaissance, avec le nouveau sujet, est absorbé et transféré à l'intérieur du sujet lui-même : tout élément externe est, en fait, assujéti. De cela dérive un processus de normalisation de tout élément externe, c'est-à-dire une normalisation, voire une suppression, des différences.

La Querelle des Anciens et des Modernes se développe sous le signe de cette suppression des différences : si les partisans des Anciens, tels que Boileau et Racine, utilisent les sources classiques comme des

instruments d'inspiration pour la composition de leurs propres œuvres et comme une pierre de touche pour développer leur sens critique, les partisans des Modernes, et Perrault en particulier, refusent l'héritage grec et latin pour créer, en tant que sujets nouvellement formés, un nouveau type de littérature qui est l'expression exacte de leur société, de leurs goûts et de leurs mœurs, en transformant la *poiesis* littéraire en pure autoreprésentation. Ce processus créatif se pose un but fondamental : exalter le règne de Louis XIV et toutes ses expressions artistiques, en élaborant une idée de progrès artistique, littéraire, scientifique et technologique par rapport à l'Antiquité. Le progrès moderne, guidé par la seule raison, s'inscrit inévitablement dans le domaine de la domination : « progrès » devient un synonyme de « contrôle » ou « assujettissement ». La morale elle-même, la plus grande création du progrès, n'est qu'un instrument de contrôle et assume, dans les contes de Perrault, un caractère technique lorsqu'elle se manifeste dans la structure de la répétition du même dans chaque narration et dans le recueil en tant qu'ensemble de textes. La répétition du même dans le conte de fées, en fait, anticipe tout genre d'aliénation : elle se présente, dès le début, comme structure de l'apparat narratif, sans laquelle la narration elle-même cesse d'exister. La répétition du même n'est donc pas seulement la structure du genre qui se répète, mais est la seule façon dont le genre lui-même peut exister. En se répétant, le genre gagne, d'un côté, le sens d'éternel et d'authentique et, de l'autre, il met en place sa propre aliénation en devenant pur calcul, pure recherche de l'effet – pure technique. À travers la répétition du même le conte de fées arrive à s'annuler en devenant un instrument qui transmet l'automatisme par l'invitation à l'imitation du comportement positif, c'est-à-dire répété : c'est simultanément le début du contrôle moral et l'achèvement de l'aliénation qui passe d'un état technique à un état existentiel. Le conte de fées gagne le contrôle sur le lecteur en perdant sa signification : c'est la victoire de la puissance au détriment de la différence, c'est l'épuisement de l'individualité et de ce qui reste identique à soi-même – à ne pas confondre avec l'épuisement dont parle Deleuze, qui a à faire avec la combinaison exhaustive des choses et de

l'espace et avec la dissipation de la puissance des images et du langage. C'est à la fin du XVII^e siècle, en fait, que les idées de *Lumières* et d'*esprit bourgeois* commencent à prendre pied et à se développer, en amenant avec elles la notion de soumission volontaire : il s'agit de l'idéologie moderne par excellence, qui permet aux sujets du Roi Soleil de propager une morale de la passivité, de l'obéissance, de la paix, de la justice, du ressentiment et de l'absence de la douleur.

Perrault, à travers son œuvre littéraire et, surtout, ses *Histoires et contes du temps passé*, se fait le porte-parole de la Modernité et de sa morale, élément distinctif par excellence, par rapport à l'Antiquité : en partant du besoin, presque obsessionnel, d'autoreprésentation de son époque, il arrive à créer soigneusement un genre littéraire qui a le but fondamental d'amuser et d'éduquer les lecteurs, évidemment de façon morale. L'attention que Perrault manifeste pour les mécanismes du succès et de l'autopromotion s'inscrivent parfaitement dans la perspective de la domination qui, comme nous l'avons montré, se met en place de façon consciente mais toujours masquée et cachée. Son attribut fondamental, en fait, c'est de se renier par l'utilisation de genres littéraires qui sont à l'apparence authentiques, naïfs, inoffensifs, des « bagatelles », mais qui, cependant, cachent un message moral clair et précis. L'attention aux goûts du public, élément fondateur de toute littérature de l'autoreprésentation, est centrale dans l'idéologie de Perrault, qui construit soigneusement un produit littéraire se proposant de refléter ce que le public est et ce qu'il veut. Cette attention toute moderne – bourgeoise – aux désirs du public se retrouve dans le « Prologue sur le théâtre » du *Faust* de Goethe :

LE DIRECTEUR

Pourquoi vient-on ? pour voir : on veut voir à tout prix.
Sachez donc par l'EFFET conquérir leur estime,
Et vous serez pour eux un poète sublime.
Sur la masse, mon cher, la masse doit agir :
D'après son goût, chacun voulant toujours choisir,
Trouve ce qu'il lui faut où la matière abonde,
Et qui donne beaucoup donne pour tout le monde.
Que votre ouvrage aussi se divise aisément ;
Un plan trop régulier n'offre nul agrément ;

Le public prise peu de pareils tours d'adresse,
Et vous mettrait bien vite en pièces votre pièce²²⁸.

Le besoin de satisfaire le public se mêle au besoin du public d'avoir toujours plus de produits culturels à consommer. La « surprise agréable » promue par Perrault, le merveilleux – l'extraordinaire – et les expédients tragiques – la mort du Petit Chaperon Rouge – ne sont que des « effets » aptes à conquérir le public en représentant la vertu et la « vérité » dont il est capable, c'est-à-dire la passivité, la soumission volontaire, l'obéissance. Perrault, ainsi, exprime magistralement les notions de ressentiment et d'autoreprésentation : il est conscient que le public a besoin d'un élément à intérioriser, à « mettre en pièces », un élément capable de donner, même si de façon « imaginaire », la récompense à la soumission.

Cependant, Perrault et son esprit bourgeois instaurent, peut-être inconsciemment, le germe de la révolte pour la bourgeoisie qui est en train de se développer : à travers ses œuvres énormément connues et appréciées, il contribue de loin à préparer l'esprit de la révolution qui remplacera le régime auquel il appartient. Ce n'est pas du tout un hasard, en fait, que les contes de fées de Perrault représentent, encore aujourd'hui, le canon et l'archétype de la littérature pour l'enfance et pour la jeunesse et qu'ils sont adaptés, en plusieurs formes, par la culture de masse²²⁹. Ils sont le véhicule des règles morales à la base de la société contemporaine, construite sur les valeurs – souvent transformées en *slogans* – et sur les idéologies de la révolution française.

Perrault, à travers l'assujettissement et la normalisation des différences particulières et de la différence en elle-même, a créé une tradition nouvelle et contribué à jeter les fondations structurales et artistiques de la société et de la culture de masse contemporaines,

²²⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 31.

²²⁹ Tous les contes en prose de Perrault ont été adaptés cinématographiquement, le cinéma étant le véhicule principal de l'industrie culturelle décrite par Horkheimer et Adorno : pour se limiter au domaine du dessin animé, les versions Disney de *La Belle au bois dormant* (1929), *Le Petit Chaperon Rouge* (1922) et *Cendrillon* (1950) sont assimilables à de véritables canons de la culture contemporaine.

enchainées et condamnées, elles aussi, à la constante et aliénante répétition du même, instrument paradoxal d'évasion du monde contemporain, caractérisé par le travail automatisé :

L'*amusement* è il prolungamento del lavoro nell'epoca del tardo capitalismo. Esso è cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere alla sua altezza. Ma nello stesso tempo la meccanizzazione ha acquistato un potere così grande sull'uomo che utilizza il suo tempo libero e sulla sua felicità, essa determina in modo così integrale la fabbricazione dei prodotti di svago, che egli non è più in grado di apprendere e di sperimentare altro che le copie e le riproduzioni dello stesso processo lavorativo. [...] Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio. Da questo vizio originario è affetto incurabilmente ogni *amusement*.²³⁰

Perrault, en outre, a eu soin de transmettre une des pulsions qui ont guidé la Modernité et qui guident la société contemporaine, c'est-à-dire l'idée que toute « mutilation » identitaire, pour le dire avec Benjamin, doit d'abord être reniée et, ensuite, supprimée. Perrault diffuse l'idée d'un sujet qui est en soi seulement s'il est pour l'État : le sujet, d'après Perrault, est la fondation de l'apparat étatique seulement s'il est « entier », c'est-à-dire à la fois créateur du monde et volontairement soumis à sa propre création, sujet et législateur. Pour ce type de sujet, la mutilation identitaire et la souffrance sont toujours des éléments à renier, à craindre et, par conséquent, à supprimer. L'élimination de la douleur et de la souffrance est donnée au sujet par l'État : la douleur n'est pas reconnue comme condition nécessaire à la formation du sujet. La sensation d'unité que l'État offre n'est qu'un moyen pour éviter la souffrance du sujet, nécessaire pour tout type de métamorphose et de formation. À travers ses contes de fées, Perrault transmet le message moral que, si l'on croit à la puissance de l'État, toute souffrance peut être évitée ; si l'on fait son propre devoir, la douleur sera éliminée et le bonheur prendra sa place – le bonheur de l'automatisme. Perrault convainc le lecteur que le sujet est parfait seulement s'il ne souffre pas et, donc, s'il cesse de se métamorphoser. Avec la soumission volontaire à l'État termine tout type de métamorphose et, donc, tout type de

²³⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, op. cit., p. 145.

douleur externe ; la souffrance devient ressentie et l'instrument de son élimination est offert par l'État lui-même, qui en est la cause et qui est l'ensemble des sujets, qui sont ses créateurs. Pendant la Modernité la douleur est, paradoxalement, exorcisée intérieurement, son soulagement – l'État et ses représentations – étant le produit de l'intériorité du sujet.

Cette prétendue élimination de la douleur a mené la Modernité dans l'âge contemporain, où la souffrance est devenue un autre « effet » à utiliser dans la création de produits culturels qui ne font que fétichiser tout aspect du réel sans, cependant, le comprendre dans son sens le plus original. Aujourd'hui il y a des gens qui, maturées à l'intérieur d'un État moderne, arrivent à rechercher la douleur pour éprouver une sensation qui est devenue un fétiche, qui a perdu toute sa puissance formative. La solitude, c'est-à-dire la puissance nécessaire à l'être humain pour achever toute métamorphose, la condition existentielle qui force l'homme à reconnaître les mutilations que le monde a produit sur son identité, a été transformée en isolement, où l'homme qui est en soi parce qu'il est identique à l'universel n'est plus conscient de cette mutilation qui est fondamentale pour sa formation. L'esprit moderne représenté par les contes de fées de Perrault unit les sujets seulement pour, ensuite, les isoler à la recherche d'une sensation, la douleur, qu'ils ne connaissent que comme « effet » à éprouver dans une société qui leur donne tout en tant que fétiche.

Quelle peut être la solution ? Reconnaître le rôle existentiel de la douleur non seulement comme quelque chose qui arrive et qu'il faut éliminer, mais comme propulsion à la vie elle-même ; créer une littérature et un art qui recommencent à *dire* la douleur. La grande littérature n'exorcise ni ne fétichise pas la douleur, mais elle la vit et, seulement en la vivant, peut arriver à la dépasser, à travers la création vitale de la métamorphose : il s'agit de vivre la douleur pour pouvoir s'en délivrer et non pas de ne pas la vivre pour l'éliminer. Une littérature qui n'exprime pas la douleur sera toujours plus pauvre qu'une littérature qui le fait : la douleur a besoin d'expression, c'est-à-dire de s'extérioriser pour ne pas devenir ressentie et, ensuite, réactive et

nihiliste. Shakespeare, même pas un siècle avant Perrault, avait parfaitement compris l'importance de vivre et de parler de la douleur et de la souffrance ; dans *Macbeth*, il fait prononcer à Malcolm des paroles qui soulignent la nécessité de ne pas intérioriser la douleur, message que Perrault, la Modernité et l'âge contemporain semblent avoir oublié :

MALCOLM

Ciel miséricordieux ?... – Allons ! mon cher, n'enfoncez point votre chapeau sur vos sourcils ! – Donnez la parole à la douleur : le chagrin qui ne parle pas – murmure au cœur gonflé l'injonction de se briser²³¹.

²³¹ William Shakespeare, *Macbeth*, dans *Œuvres complètes*, t. III, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1866, p. 154.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

a. Œuvres de Charles Perrault

Perrault, Charles, *Le siècle de Louis le Grand*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1687.

Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. I-III, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688, 1690 et 1692, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001.

Perrault, Charles, *Griselidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne et celui des Souhairs ridicules*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Perrault, Charles, *Apologie des femmes*, 1694.

Perrault, Charles, *Contes en vers*, 1695.

Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Claude Barbin, 1697.

Perrault, Charles, *Contes*, éd. Nathalie Froloff, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 et 1999.

Escola, Marc, *Marc Escola commente « Contes » de Charles Perrault*, éd. Bruno Vercier, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

Perrault, Charles, *Pensées chrétiennes*, éd. J. Barchilon et C. Velay-Vallantin, Paris, Seattle, Tubingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17, 1987.

Perrault, Charles, *Mémoires de ma vie*, éd. Antoine Picon, Mascula, coll. « Art et Histoire », 1993.

Perrault, Charles, *Lettre à Monsieur Charpentier sur la préface de l'« Iphigénie » de M. Racine*, dans Quinault, Philippe, *Alceste*, suivi de *La Querelle d'Alceste, Anciens et Modernes avant 1680*, éd. critique publiée par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, Genève, Droz, 1994.

Perrault, Charles, *Les hommes illustre qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leur portrait au naturel*, éd. D. J. Culpin, Tübingen, Biblio 17, vol. 142, Gunther Narr Verlag, 2003.

b. Autres sources primaires

Apulée, *Les métamorphoses ou l'Âne d'or*, livre v, éd. Jean-François Bastien, trad. Jean-François Bastien et Compain de Saint-Martin, Paris, 1787.

Basile, Giambattista, *Sole, Luna e Talia*, dans *Lo cunto de li cunti*, éd. Michel Rak, Milan, Garzanti, 1995.

Boileau, Nicolas, *Discours au roi*, dans *Satires*, Paris, Imprimerie générale, 1872, t. II.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1877.

Ovide, *Les Métamorphoses*, dans *Œuvres complètes*, éd. Désiré Nisard, trad. auteurs multiples, Paris, Firmin-Didot, 1850.

Racine, Jean, *Œuvres complètes*, t. II, Prose, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

Sade, Donatien-Alphonse-François de, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, éd. Béatrice Didier, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1973.

Shakespeare, William, *Macbeth*, dans *Œuvres complètes*, t. III, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1866.

SOURCES SECONDAIRES

Adam, Jean-Michel et Heidmann, Ute, « Des genres à la genericité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* 2004/1 (n° 153).

Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. Renato Solmi, Turin, Giulio Einaudi Editore, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 2010.

Agamben, Giorgio, « Posture », dans *Doppiozero*, 4/11/15, <https://www.doppiozero.com/materiali/deleuze/posture>. Consulté le 16 janvier 2020.

Aristote, *Métaphysique*, t. I, tr. Alexis Pierron et Charles Zévort, Paris, Ébrard, Joubert, 1840.

Barchilon, Jacques, « L'ironie et l'humour dans les Contes de Perrault », *Studi francesi*, n° 32, mai-août 1967, p. 285-290.

- Barchilon, Jacques, « Vers l'inconscient de *La Belle au bois dormant* », *Cermeil*, vol. 2, 5, février 1986, p. 88-92.
- Barchilon, Jacques, « De l'interprétation psychanalytique des *Contes de Perrault* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 30, 1987, p. 13-27.
- Benjamin, Walter, *Strada a senso unico*, éd. Giulio Schiavoni, Turin, Einaudi, 1983 et 2006.
- Benjamin, Walter, *Destino e carattere*, dans *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, éd. Renato Solmi, Turin, Giulio Einaudi Editore, coll. « ET Saggi », 2014, p. 31-38.
- Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1948.
- Bremond, Claude, « Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français », dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973, p. 97-121.
- Boccalini, Trajano, *Ragguagli di Parnaso e Pietra di Paragone Politico*, Venise, Giovanni Guerigli, 1617.
- Brody, Jules, « Charles Perrault, conteur du moderne », dans L. Godard de Donville (éd.), *D'un siècle à l'autre. Anciens et modernes*, actes du colloque du CMR 17 (janvier 1986), Marseille, 1987, p. 79-90.
- Bucknall, Barbara, « *La Belle au Bois dormant* par Perrault », *The Humanities Association Review*, vol. XXVI, 1975, p. 96-105.
- Cacciari, Massimo, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Turin, Einaudi, coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 2019.
- Camus, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1951.
- Chapeau, Jacques, « Sur l'équivoque enjouée au Grand Siècle : l'exemple du *Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault », *XVII^e siècle*, 150, janvier-mars 1986, p. 35-42.
- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005 et 2016.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « BPC », 1962.

- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1968.
- Deleuze, Gilles, *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
- Descartes, René, *Les passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras, 1649.
- Descartes, René, *Œuvres*, t. IV : correspondance, juillet 1643 à avril 1647, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Léopold Cerf, 1901.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, t. VI, *Œuvres*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Léopold Cerf, 1902.
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, « Dédicace à Richelieu », *Roxane*, cité par Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*
- Escola, Marc, « La 'narration enjouée'. Vraisemblance et merveilleux dans les *Contes* en prose de Perrault », dans D. Souiller et A. Duprat (éd.), *La vraisemblance à l'âge classique*, Dijon, Publ. du groupe « Interactions culturelle européennes », 2004, p. 249-274.
- Farell, Michèle, « *Griselidis* : issues of gender, genre and authority », *Actes de Banff (1986)*, Biblio 17, n°10, 1987, p. 97-120.
- Freudmann, Felix R., « Realism and magic in Perrault's Fairy Tales », *L'Esprit créateur*, automne 1963.
- Fumaroli, Marc, « *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature », dans *Le Statut de la littérature. Mélanges P. Benichou*, Genève, Droz, 1982, p. 159-186 ; repris sous le titre « Les *Contes* de Perrault ou l'éducation de la douceur », dans *La Diplomatie de l'esprit*, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1994, p. 441-478.
- Fumaroli, Marc, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 7-218.
- Galli, Carlo, « Introduzione », dans *Dialettica dell'illuminismo*, *op. cit.*
- Gaudin, Nicolas, « Etude socio-critique du *Chat Botté* de Perrault », *The French Review*, vol. LIX, 5, avril 1986, p. 701-708.
- Graves, Robert, *I miti greci*, trad. Elisa Morpurgo, Milan, Longanesi & C., coll. « Il cammeo », 1983.

- Greimas Algirdas-Julien et Courtès, Jacques, « Cendrillon va au bal... Les rôles et les figures dans la littérature orale française », dans *Systèmes de signes. Hommage à G. Dieterlen*, Hermann, 1978, p. 109-138.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *La fenomenologia dello spirito*, éd. Gianluca Garelli, Turin, Giulio Einaudi Editore, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 2008.
- Heidegger, Martin, *Il nichilismo europeo*, éd. Franco Volpi, Milan, Adelphi Edizioni, coll. « Piccola biblioteca », 2003.
- Heidegger, Martin, *La metafisica di Nietzsche*, dans *Nietzsche*, éd. Franco Volpi, Milan, Adelphi Edizioni, coll. « Gli Adelphi », 2018, p. 745-808.
- Heidmann, Ute, « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique* 2008/2 (n° 154).
- Heidmann, Ute, « Comment faire un conte moderne avec un conte ancien ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine », *Littérature* 2009/1 (n°153).
- Hillman, James, *Saggio su Pan*, trad. Aldo Giuliani, Milan, Adelphi Edizioni, coll. « Piccola biblioteca », 1977.
- Huet, Pierre-Daniel, *Lettre à Monsieur Perrault sur le « Parallèle des Anciens et des Modernes »*, dans *La Querelles des Anciens et des Modernes, op. cit.*
- Hume, David, *Treatise of Human Nature*, éd. Lewis Amherst Selby-Bigge, tr. Philippe Folliot, Oxford, 1896.
- Klossowski, Pierre, *Sur quelques thèmes fondamentaux de la « Gaya Scienza » de Nietzsche*, dans *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.
- La Genardière, Claude, « Dans l'entre-deux mères : lecture du *Petit chaperon rouge* », *Poétique*, n° 76, 1988, p. 415-427.
- Laznik, Marie-Christine, « Le complexe de Jocaste », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, Paris, Presses Universitaires de France, 2005/4.

- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, coll. « Oscar classici », 1983.
- Lewis, Philip, « Bluebeard's Magic Key », *Actes de Banff (1986)*, Biblio 17, n° 30, 1987, p. 41-51.
- Lewis, Philip, *Seeing Through the Mother Goose Tales. Visual turns in the writings of Charles Perrault*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996.
- Loskoutoff, Ivan, « La surenchère enfantine autour des *Contes* de Perrault », *XVII^e siècle*, 153, octobre-décembre 1986, p. 343-350.
- Malebranche, Nicolas, *Traité de morale*, éd. Henry Joly, Paris, Ernest Thorin, 1882.
- Marin, Louis, « La voix d'un conte : entre La Fontaine et Perrault, sa réécriture », *Critique*, n° 394, mars 1980, p. 333-342.
- Mechoulan, Éric, « Il n'y a pas de fées, il n'y a que des interprétations : lecture du *Petit chaperon rouge* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIX, n° 37, 1992, p. 489-500.
- Murray, Timothy, « A Marvellous guide to anamorphosis : *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* », *Modern Languages Notes*, n° 91, 1976, p. 1276-1295.
- Nietzsche, Friedrich, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, dans *Œuvres complètes*, vol. 5, t. I, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1907.
- Nietzsche, Friedrich, *Aurore*, dans *Œuvres complètes*, vol. 7, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.
- Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir*, dans *Œuvres complètes*, vol. 8, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parla Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, vol. 9, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1903.
- Nietzsche, Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, dans *Œuvres complètes*, vol. 10, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1913.

- Nietzsche, Friedrich, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres complètes*, vol. 11, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1900.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 103-238.
- Nietzsche, Friedrich, *L'Antéchrist*, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, *op. cit.*, p. 238-348.
- Nietzsche, Friedrich, *La volonté de puissance*, dans *Œuvres complètes*, vol. 13, éd. et trad. Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1903.
- Nietzsche, Friedrich, *Dithyrambes de Dionysos*, trad. Jean-Claude Hémerly, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII vol. 2, Paris, Gallimard, 1975.
- Platon, *Théétète*, tr. Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1991.
- Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, GF-Flammarion, 2002.
- Plutarque, *Pourquoi les oracles ont cessé*, Cortailod, Arbre d'or, 2005.
- Rampalle, Nicolas de, *L'Erreur combattue. Discours académique où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*
- Rodriguez, Pierre, « L'éveil des sens dans *Le Petit Chaperon rouge* », *Littérature*, 63, octobre 1986, p. 55-64.
- Servet, Pierre et Marie-Hélène, *Genres et querelles littéraires / textes réunis par Pierre Servet et Marie-Hélène Servet*, Genève, Droz, 2011.
- Severino, Emanuele, « Sul significato della 'morte di Dio' », dans *Essenza del nichilismo*, Milan, Adelphi Edizioni, coll. « Gli Adelphi », 1982.
- Simonsen, Michèle, *Perrault. Contes*, PUF, coll. « Etudes littéraires », 1992.
- Soriano, Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 et 1977.

Tenèze, M.L., *Catalogue Raisonné*, t. II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, cité dans Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, *op. cit.*

Velay-Vallantin, Catherine, *L'Histoire des contes*, Fayard, 1992.